Eduard Fuchs
Geschichte der erotischen Kunst
Das individuelle Problem
Erster Teil

Verlag Albert Langen München

Der Kulturhistoriker Eduard Fuchs*)

Zwanzig Jahre sind es jetzt, seit sämtliche neuen Bücher von Eduard Fuchs bei uns erscheinen. Auch die meisten seiner früheren Werke sind im Laufe der letzten Jahre in unseren Verlag übergegangen. Wir sind stolz darauf und nehmen dieses Jubiläum zum Anlaß, hier einmal zusammenfassend darzulegen, worin nach unserer Erfahrung die Hauptursachen für den großen, sich ständig steigernden und dauernden Erfolg der Werke von Eduard Fuchs liegen. Diese Feststellung dünkt uns deshalb besonders interessant, weil der Verlag niemals eine über das allgemein Übliche hinausgehende Reklame für sie entfaltet hat.

Was sind die Ursachen solchen Erfolges? Die Neuartigkeit des Stoffes? Die Themenwahl? Das künstlerisch Bestechende des ersten Eindrucks? Die Heranziehung des zeitgenössischen Bildes als Geschichtsquelle? Die besondere geistige Einstellung von Eduard Fuchs? Der zwingende Stil? Oder was sonst?

Die Antwort muß lauten: Das alles zusammen. Denn selbstverständlich ist der äußere Eindruck beim ersten Durchblättern eines Buches entscheidend für dessen Anfangserfolg, aber auch nur für diesen. Die Überraschung, die geahnte Erfüllung des heimlich Ersehnten, das Gefühl, bereichert zu werden. Ein Buch, das einem solches verspricht, kauft man sich, um dauernder Mitbesitzer von dem allen zu werden. Dies aber ist eine Haupteigenschaft der Fuchsschen Bücher, daß der Leser sich durch sie bereichert fühlt, daß dieser Reichtum nicht täuscht, daß er sich vermehrt bei jedem neuen und jedem tieferen Eindringen. Jedes Versprechen, das Eduard Fuchs gibt, erfüllt er auch ganz und über Erwarten. Nun aber das Wichtigste: es geht in diesen Büchern um das Bedeutsamste für das individuelle und für das soziale Leben jedes Einzelnen; es handelt sich hier stets um die Steigerung des Lebenswillens, um den Höhenflug des Einzelnen und der Gesamtheit, um die Ergründung sicherer Wege zu solchen Zielen. Die Wege von morgen ergeben sich aber aus den Wegen von gestern, und diese müssen wir in ihren meist tiefverborgenen Anfängen richtig erforschen, um zu sehen, wohin uns der Weg von morgen weiterführt. Nur auf diese Weise werden wir aus Objekten des Schicksals zu dessen Subjekten. Dies ist der tiefe sittliche Zweck aller Geschichtsforschung. Sie, wie jede Wissenschaft, darf sich niemals bloß als interessanten Selbstzweck betrachten, sondern sie muß Waffe der Befreiung des Einzelnen und des Ganzen aus den Fesseln historisch unsittlich gewordener Zustände sein.

Fuchs ist ein rücksichtsloser und folgerichtiger Sittenprediger, aber keiner von der Art, die dem Einzelnen zuruft: Du bist ein gemeiner Kerl, du mußt dich vor dir selbst und allen anderen schämen. Nein, er zeigt uns, daß wir untrennbar zum Ganzen gehören, daß darin unser Glück und Leid begründet ist, daß wir soziale Geschöpfe, und daß wir darum, jeder einzelne, mitverantwortlich sind für das Morgen, das Übermorgen, den Verlauf der Geschichte, die wir erleben, und deren Folgen wir den kommenden Geschlechtern als Erbteil übergeben. So verrammelt Fuchs den von der verantwortungsscheuen Bequemlichkeit eröffneten Ausweg, „man sei der Einzelne, auf den es nicht ankomme". Er zeigt aber auch, daß eine solche verantwortungsbewußte Einstellung des Einzelnen nicht zur Genußminderung führt, sondern im Gegenteil zur intensivsten Steigerung des Lebensgefühls und damit zur weitestmöglichen Lebensverlängerung. Nur der Aktive lebt; er allein lebt ewig. Aber auch schön ist nur ein Leben, in dem die letzten Kräfte lebendig und wirksam geworden sind.

In diesem Sinn schafft der Sittenprediger großen Stils, Eduard Fuchs, dem Einzelnen eine höhere Idee vom Leben, er steigert sein Lebensgefühl, er bringt ihm das Gefühl bei, daß er Mitschöpfer am Fortschritt der Menschheit ist. Das ist die Grundidee der sämtlichen Fuchsschen Bücher, einerlei, ob es sich in ihnen um Kultur- oder um Kunstprobleme handelt. In dieser geistigen Einstellung zum Leben und den Dingen ist aber auch der stete und dauernde Erfolg, die unerschöpfliche Lebenskraft jedes einzelnen seiner Werke begründet. In allen Büchern von Eduard

*) Auszug aus einer Sonderveröffentlichung des Verlages, die unter dem gleichen Titel erscheint.

Fuchs triumphiert die höhere Idee vom Leben. Und sie ist ja die geheimste Sehnsucht fast aller Menschen: jeder sucht das, was ihn erhebt, ihn zum Triumphator über das Leben, über das Niederdrückende des Alltags macht.

Aber es kommt noch etwas, und wieder etwas ganz Besonderes, hinzu: Eduard Fuchs ist gewiß ein überaus tiefschürfender Gelehrter, sein Denken ist rein wissenschaftlich, aber er macht aus Wissen und Erkennen keine Geheimwissenschaft, die durch ein Übermaß an fachtechnischen Formeln dem Laien das Eindringen verwehrte. Er behandelt die größten und schwierigsten Probleme in der natürlichsten Sprache, die jedem Wißbegierigen zugänglich ist. Eduard Fuchs selbst schreibt einmal über diesen Punkt mit vollster Klarheit: „Der Zweckgedanke bei jeder Art Kulturgeschichtschreibung ist letzten Endes pädagogisch; sie will also nicht bloß Neugierbefriedigung in edler Form sein ... Kulturgeschichtliche Erkenntnisse werden am fruchtbarsten, wenn sie in recht weite Kreise dringen. Der Kulturgeschichtschreiber, der es mit seiner Forschung ernst nimmt, muß stets für die Massen schreiben ... Hier muß sich jeder zur Tafel setzen dürfen, der sich für seine Zeit und ihr Geschehen verantwortlich fühlt." Man kann ein solches Programm nicht besser erfüllen als dadurch, daß man sich in einer Form ausdrückt, die jedem schon auf der ersten Seite klar und deutlich sagt: Es ist deine persönlichste Angelegenheit, die hier zur Debatte steht! Das bringt Eduard Fuchs fertig, und darum laden sich soviel Leser bei ihm zu Gaste und werden immer neue ihm zuhören. Es gibt nichts auf der Welt, was uns so sehr und immer von neuem bezwänge wie unsere eigenen Angelegenheiten.

*

Der wissenschaftliche Forscher. Wer der wissenschaftlichen Forschung neue Gebiete erschließt, wer bei seinen Forschungen neue Wege einschlägt, gehört in die Reihe der schöpferischen Geister. Unter ihnen nimmt Eduard Fuchs als Gelehrter einen sehr hohen Rang ein. Fast jedes seiner Bücher bedeutet die Eroberung von Neuland. Er hat als erster in Deutschland eine Geschichte der Karikatur geschrieben, ihm danken wir die erste deutsche Sittengeschichte, er hat als erster die ungeheure künstlerische Bedeutung eines Daumier, eines Rowlandson erkannt. Er hat den durch nichts zu überbietenden Quellencharakter des zeitgenössischen Bildes, und vor allem den der Karikatur, für die Kultur- und Sittengeschichte aufgedeckt. Er hat als erster die fruchtbare historisch-materialistische Denk- und Forschungsmethode planmäßig auf die Kultur- und Sittengeschichte angewendet. Obgleich er kein Sinologe ist, stammen die ersten Spezialarbeiten über zwei der wichtigsten Kultur- und Kunstzeitalter Chinas aus seiner Feder, er hat für die neuere europäische Kultur in seinem letzten Buch ein ganz spezifisches Fayencezeitalter nachgewiesen usw. Man kann wirklich sagen: Eduard Fuchs geht niemals ausgetretene Pfade, jedes neue Buch von ihm ist eine Eroberung für die Wissenschaft. Die weiteren, in Vorbereitung befindlichen und in den nächsten Jahren erscheinenden Arbeiten von ihm werden durchwegs das Gleiche erweisen.

Dieses Eroberertalent rückt Eduard Fuchs in die vorderste Reihe der großen bahnbrechenden Forscher auf dem Gebiet der deutschen historischen Wissenschaft. Gehören doch die Entwicklungsgeschichte der geschlechtlichen Sitten seit dem Ausgange des Mittelalters und die kultur- und kunstgeschichtliche Rolle der europäischen Karikatur während des gleichen Zeitraums zu den wichtigsten Materien der ganzen Menschheitsgeschichte, weil die auf diesem Gebiet errungenen Erkenntnisse die unentbehrlichsten Hilfsmittel einer planmäßigen kulturellen Höherentwicklung sind. Um wie schwere Probleme es sich dabei handelt, erkennt man daran, daß Eduard Fuchs bis jetzt keinen ihm ebenbürtigen Nachfolger auf diesen Forschungsgebieten gefunden hat, und daß einzig die skrupellose, aber geschäftseifrige Spekulation hin und wieder mit peinlich wirkenden Nachahmungen auf den Plan getreten ist, um da zu ernten, wo Fuchs gepflügt und gesät hatte.

Doch die neuen Wege auf neuem Lande sind es nicht allein, die Hauptbedeutung von Eduard Fuchs liegt darin, daß er in seinen Forschungen den eingeschlagenen Weg immer bis ans Ende, bis an das gesteckte Ziel geht, und das scharfsinnig, geistreich und sehr oft verblüffend tief in seinen Erkenntnissen und stets mit unerbittlicher Logik. Er macht nicht die geringsten Konzessionen, er denkt niemals an ein Umbiegen, Abbiegen oder Haltmachen, wenn sein logisches Ergebnis für herrschende Lehrmeinungen oder gesellschaftliche Mächte unsympathisch wird. In diesem Sinne ist er eine unerbittliche Kämpfernatur, er ist wie der Fahnenträger einer neuen Zeit, der nie rückwärts, nie zur Seite und immer nur vorwärts schaut. Eduard Fuchs hat die Kraft, den Dingen den Schleier vom Gesicht zu reißen, und den Mut, dies mitleidlos zu tun und klar auszusprechen, was da ist. Aber er tut dies nie aus zynischem Behagen am Entlarven peinlicher Dinge. Das geht aus jeder Seite seiner Bücher hervor, hier weht immer die reinste Luft.

*

Der Kunstgeschichtsforscher. Auch für die Kunstgeschichte hat Eduard Fuchs, wie wir schon oben erwähnten, allerwertvollstes Neuland erobert. Er hat als erster die Karikatur planmäßig in den Rahmen der Kunst eingegliedert und durch seine Forschungen und Demonstrationen bewiesen, daß in der Karikatur ebensogut die erhabensten Gipfel der Kunst erklommen werden können wie in der sogenannten ernsten Kunst. Er hat den unwiderleglichen Beweis hierfür in erster Linie durch den stetigen Hinweis auf den größten Karikaturisten aller Zeiten, Honoré Daumier, geführt. Gewiß bestreitet heute kein ernst zu nehmender Kunstbetrachter mehr die Tatsache, daß Daumier einer der stärksten Künstler aller Zeiten ist und gleichberechtigt neben den Allergrößten, einem Michelangelo, Rembrandt, Goya usw., steht. In ähnlicher Weise hat sich die Stellung der Allgemeinheit gegenüber der Karikatur geändert und dieser volles Bürgerrecht in der Kunst eingeräumt. Aber vor fünfundzwanzig und dreißig Jahren dachte man hierüber noch ganz anders. Die unterdessen eingetretene Wandlung dieser Meinungen ist zum großen Teil auf die Arbeiten von Eduard Fuchs zurückzuführen. Jedenfalls ist er es, dem das unbestreitbare Verdienst zukommt, als einer der ersten die ungeheure künstlerische Größe eines Daumier begriffen, danach gehandelt und ihn für Deutschland und Deutschland für ihn erobert zu haben. Eduard Fuchs hat über dieses Genie nicht nur geschrieben, — er hat in seinen kulturgeschichtlichen Büchern Hunderte von Blättern Daumiers gezeigt, er hat den Zeichner und Karikaturisten Daumier in vier großen Bänden der deutschen Öffentlichkeit bekannt gemacht, er hat verschiedene Ausstellungen seiner Werke teils allein zusammengestellt, teils durch seine Mitwirkung möglich gemacht, er hat Vorträge über diesen Künstler gehalten. Und so ist denn auch Eduard Fuchs seit langem als der größte Daumierkenner Deutschlands anerkannt. Seine Kennerschaft erstreckt sich aber in gleicher Weise auf das ganze Gebiet der Karikatur, und Daumier ist keineswegs der einzige „Karikaturist", zu dessen wachsendem Nachruhm er erheblich beigetragen hat.

Nicht geringer aber ist der zweite große Dienst, den Fuchs der Kunstgeschichtsforschung, der Kunstbetrachtung und der Kunstanalyse dadurch erwiesen hat, daß er als Erster, aber ebenso zäh wie systematisch, die historisch-materialistische Denk- und Forschungsmethode genau so in der Kunstgeschichte angewendet hat, wie er es in der Kulturgeschichte tut. Und daß damit der Kunstgeschichte neue Wege gewiesen werden, ist von vielen klugen Leuten bereits vor zwanzig Jahren anerkannt worden. Im Jahre 1906 erklärte z. B. der bekannte Münchener Kunsthistoriker Professor Dr. Karl Voll, als Sachverständiger über die wissenschaftliche Bedeutung eines Werkes von Eduard Fuchs befragt: „Das Werk ist das eines Outsiders. Darum kann man als strenger Fachgelehrter mit zahlreichen kunstgeschichtlichen Urteilen des Verfassers nicht einverstanden sein. Aber die Werke von Outsiders sind es öfters gewesen, die in der Kunstgeschichte die neuen Wege gewiesen haben, und zu diesen Werken gehört unbedingt das von Fuchs." Freilich dominiert heute in der Hauptsache noch die in ihrem Wesen so unfruchtbare ideologische Kunstbetrachtung. Wenn man aber doch in den letzten Jahren auch in der Kunstgeschichte immer häufiger der Denkmethode des historischen Materialismus begegnet, so ist das in starkem Maße auf das Wirken von Eduard Fuchs zurückzuführen. Man erkennt dies auch daran, daß man sehr oft den von ihm geprägten Formeln begegnet. Dazu kommen noch seine in den letzten Jahren unternommenen, gleichfalls bahnbrechenden Forschungen auf dem Gebiete der Kunstpsychologie.

Das Resultat von dem allen ist, daß Eduard Fuchs sehr oft, und besonders in der letzten Zeit, als der einzige Kunsthistoriker bezeichnet wurde, den anspruchsvolle Leute zu lesen imstande seien.

*

Der Schriftsteller. Auch der Schriftsteller Eduard Fuchs ist eine ganz besondere Erscheinung. Das Wesen seines Stils ist größte Klarheit und vom Anfang bis zum Ende konsequent durchgeführte Logik. Seine Sprache ist farbig, geistreich, bildhaft, plastisch. Jedes Wort ist auf seinen präzisen Inhalt überlegt, bevor es niedergeschrieben wurde. Darum gibt es hier keinerlei Phrasen und Wendungen, die nur um des schönen Klanges willen daständen. Alles ist stärkste Konzentration, und darum klingt dieser Stil oft gehämmert, aber immer voller Leben, Blut, Leidenschaft; man fühlt, daß da ein ungeheures Temperament in Aktion ist, für das es nur ein Ziel gibt: das Durchsetzen seiner Weltanschauung, die sich mit seiner wissenschaftlichen Überzeugung deckt.

Weil Eduard Fuchs im Kern seines Wesens zukunftsgläubig ist, darum ist seine Sprache stets frisch und fröhlich. Und diese strahlende Heiterkeit der Sprache, die immer wieder hervorbricht, ob er nun anklagt und verdammt oder verherrlicht, ist nicht die letzte Ursache dafür, daß alle seine Bücher mit solcher Begeisterung gelesen werden. Das Wort „gelesen" muß hier von uns

kräftigst unterstrichen werden. Eduard Fuchs hat bekanntlich ein paar Bücher auch gemeinsam mit anderen Autoren herausgegeben und zu ihnen nur den bildlichen Teil beigesteuert. Wir können feststellen, daß der buchhändlerische Erfolg dieser Bücher immer sehr weit hinter dem der Werke zurückblieb, bei denen Fuchs auch der Verfasser des Textes ist.

Die Eduard Fuchs eigene Heiterkeit gestattet es ihm auch, das für manchen so gefährliche Gebiet des großen Pathos zu betreten. Er beweist, daß dort, wo eine starke Leidenschaft brennt, und wo sich diese in den Dienst einer wahrhaft großen Idee stellt, das Pathos den Leser nicht ermüdet, sondern ihn im Gegenteil mit sich fortreißt. Es ist kein Zufall, daß gerade er den großen Franzosen Honoré Daumier entdeckt hat und ihn mit so fanatischer Leidenschaft liebt. Daumier ist der gewaltigste Pathetiker des Lachens, den die Geschichte kennt, und Eduard Fuchs wurde sein Prophet, weil er in ihm bei der ersten Begegnung den Gleichgesinnten erfühlte.

*

Der Sammler. Jeder, der ein Werk von Eduard Fuchs zum erstenmal aufschlägt, ist verblüfft über die Unsumme neuen Materials an Bildern und Dokumenten aller Art. Dieses Staunen hat im Laufe der Jahre nicht nur nicht nachgelassen, sondern es vergrößert sich mit jedem neuen Werk, das aus seiner literarischen Werkstatt kommt. Und mehr noch als der Laie staunt hier der Spezialist, der etwas vom Sammeln solcher Sachen versteht. Er weiß ja, welche außerordentlichen Schwierigkeiten sehr oft die Erlangung eines einzigen seltenen Stückes bereitet, geschweige denn die von fünfzig bis hundert. Und jeder größere Band von Fuchs enthält mindestens diese Zahl von erstklassigen Raritäten, das heißt, Stücken, von denen den einzelnen Spezialkennern immer nur einige wenige bekannt waren. Und es gibt überhaupt keinen einzigen Band von Fuchs, der nicht Dutzende von Bilddokumenten enthielte, die bis zu ihrem Auftauchen an dieser Stelle überhaupt aller Welt unbekannt waren. Und dabei handelt es sich sehr oft um die bedeutsamsten Stützpunkte seiner jeweiligen Beweisführung, um einen Teil des wichtigsten wissenschaftlichen Quellenmaterials überhaupt.

Dies ist das Ergebnis davon, daß Eduard Fuchs ohne Frage eines der größten Sammlergenies ist, die es heute gibt, ja, die wohl überhaupt je gelebt haben.

Seit zehn bis fünfzehn Jahren, das heißt, vor allem seit dem Krieg und der mit Recht berüchtigten „Sachwert"-Manie, sammeln Hunderte und Tausende. Zu dieser Kategorie gehört Eduard Fuchs schon deshalb nicht, weil er dieser Leidenschaft schon mehr als dreißig Jahre fröhnt. Ihm ist Sammeln niemals eine bloße Marotte oder ein ästhetisierender Snobismus, der dadurch „kultivierter" als die lieben Mitmenschen erscheinen möchte; auch aus Sachwertbegeisterung hat er noch niemals ein Stück gekauft. Ihm ist Sammeln und Suchen ein Quellenbohren nach dem Urkundlichen der Menschheitsgeschichte. Er sieht und sammelt das Dokument.

Natürlich ist auch diese Art des Sammelns keine Geheimwissenschaft. Das ganze Geheimnis von Eduard Fuchs ist hier eine nie nachlassende Energie, die von einer ungeheuren Leidenschaft für die Ergründung der wirklichen Zusammenhänge der Dinge beflügelt ist. Diese Energie hat seinen Blick für das Wesentliche, für das, worauf es letzten Endes ankommt, in einer ganz einzigartigen Weise geschärft und schlechthin untrüglich gemacht. Eduard Fuchs holt mit sicherer Hand und meist auf den ersten Blick aus hundert scheinbar gleichgültigen Objekten das einzige besonders charakteristische Stück heraus. Er belegt das Gefundene auch sofort mit Beschlag. Was ihm für eine in Arbeit befindliche oder auch für eine erst geplante Studie irgendwie wertvoll sein kann, läßt er unter keinen Umständen mehr aus den Händen, sowie es einmal in seinen Gesichtskreis getreten ist: es wird gekauft, geliehen oder photographiert.

Als dieser kategorische „Ramasseur" war er vor dem Krieg in ganz Paris, der wichtigsten internationalen Fundstätte für alte Graphik bekannt; und der inzwischen verstorbene Senior der Pariser Kunsthändler hat Eduard Fuchs seinen Bekannten stets mit dem Beifügen vorgestellt: „C'est le monsieur, qui mange tout Paris." Deshalb ist er auch bei allen Händlern sehr beliebt. Er betritt nie ein Geschäft, bloß um herumzustöbern, sondern stets, um eine wissenschaftliche Beute zu machen. Oft liefen ganze Kisten voll solcher Funde in München ein, wenn er sie von einer Sammelfahrt zuerst an uns expedieren ließ, um gemeinsam mit dem Verlag über die besondere Art der Verwendung zu beraten.

Daher ist jedes der Bücher von Eduard Fuchs für jeden so reich an neuen Werten. Man kommt nie auf den Gedanken, es handle sich um längst Bekanntes. Fuchs verwendet niemals ein Dokument zum zweitenmal; er verweist darauf, aber er unterstreicht das Frühere durch immer Neues.

Und außerdem: Eduard Fuchs hat durch sein Sammelgenie eine Reihe der allerwertvollsten kultur- und kunstgeschichtlichen Dokumente der Vergangenheit an das Licht der Gegenwart gezogen und sie zugleich für die Zukunft gerettet, vieles davon so überhaupt vor dem möglichen Untergang bewahrt. Er hat dadurch Werte geschaffen, die den Forschungen anderer und der Forschung in anderer Richtung dauernde Hilfsquellen bieten. So vergrößert das Sammeltalent von Eduard Fuchs den geistigen Besitzstand der Allgemeinheit Tag für Tag um neue Werte.

*

Der Buchtechniker. An den Büchern von Fuchs ist alles dessen eigenes Werk. Er wählt jedes einzelne Bild aus, bestimmt die Art und Größe seiner Reproduktion und den Ort, wo es in den Text eingefügt wird. Das künstlerisch hervorragende Arrangement seiner Bücher stammt von der ersten bis zur letzten Seite ausschließlich aus seiner Hand. Das Format der einzelnen Werke, die Größe des Satzspiegels, die Schrifttype für den Satz, die Tönung des Papiers wird von ihm bestimmt, und in den meisten Fällen ist sogar der Einband von ihm selbst entworfen. Er ist es, der die Verhandlungen mit den Ätzanstalten und der Druckerei führt; jede Ätzung wird von ihm persönlich auf ihre Qualität überprüft. Die Klischeefabriken nennen ihn ihren anspruchsvollsten, aber auch den unter ihren Kunden, mit dem sich am leichtesten arbeiten läßt, denn er versteht von der Technik so viel wie die Leiter der betreffenden Anstalten.

Dieser buchtechnische Teil seiner Arbeit ist allein schon eine ganz außergewöhnliche Leistung. Fuchs ist ja der eigentliche Schöpfer der in seiner Weise illustrierten und drucktechnisch arrangierten Bücher. Er hat diesen Typ vor sechsundzwanzig Jahren zuerst im deutschen Schrifttum eingeführt und sofort zu einer solchen Vollendung entwickelt, daß seine Bücher ständig in die vorderste Reihe der illustrierten Werke gehören, die in Deutschland erscheinen.

Hier ist alles logisch und harmonisch im Aufbau. Nie werden sich zwei Bilder gegenüberstehen, die sich nicht in jeder Hinsicht miteinander vertrügen, vielmehr steigert eines das andere. Immer kommt die Grundidee in der Bilderwahl und Bilderfolge ganz klar zum Ausdruck; kein Bild fällt aus dem Rahmen. Es ist nicht Zufall, daß das eine Bild links oben, das andere rechts unten auf der Seite steht, daß sich das eine in dieser, das andere in jener Größe darbietet. Man kann kaum je ein Bild umstellen, ohne seine Wirkung zu beeinträchtigen. Jedes Buch von Eduard Fuchs gleicht einem Bau, bei dem alle Gewichtsverhältnisse bis ins letzte durchkalkuliert sind. Er sagt: Bücher muß man mit derselben inneren Wahrheit und Logik aufbauen wie große Paläste, — überzeugend, strahlend, reich, aber nicht überladen mit sinnlosen Schnörkeln. Der Leser muß schon beim bloßen Durchblättern für die Ziele des Verfassers gewonnen und von ihnen überzeugt sein. Aber alles muß auch beim Durchlesen des Buches Seite für Seite der strengsten Kritik standhalten und sich als solid fundiert erweisen.

*

Das Arbeitstier. Eduard Fuchs ist ein Mensch von nie gestilltem, ungeheurem Schaffensdrang und von nie erlahmender Schaffenskraft. Ein einziger Begriff fehlt in seinem Lebensrepertoire völlig: die Muße, das behagliche Ausruhen. Er arbeitet vom Morgen bis zur Nacht ununterbrochen, Tag aus, Tag ein. Wenn er auch kein eigentlicher Nachtarbeiter ist, so liegen doch auf seinem Nachttisch jeden Abend ein halbes Dutzend Notizblöcke und ebenso viele gespitzte Bleistifte. Zuzeiten, wo er an einem großen Buch arbeitet, sind regelmäßig jeden Morgen zahlreiche Seiten mit Notizen, Einfällen usw. bedeckt, die er mitten in der Nacht bei plötzlichem Erwachen niedergeschrieben hat. Einen freien Sonntag, geschweige denn einen längeren Urlaub kennt er nicht.

Eduard Fuchs unternimmt viele und große Reisen über den ganzen europäischen Kontinent, manche gewiß unter dem Namen Erholungsurlaub. Aber sie sind für ihn in den meisten Fällen Zeiten der konzentriertesten Arbeit. Kein Aufenthalt in einer Stadt ohne Besuch der Museen und Kupferstichkabinette und vor allem der Dome und sonstigen alten Baudenkmale. Die Antiquitäten- und Kupferstichhändler nicht zu vergessen. Es gibt keinen Städtebesuch, von dem er ohne einen „Fund" heimkehrte, meist sind es mehrere, und nicht selten viele. Er sieht Dinge von dem größten kultur- und kunstgeschichtlichen Wert, an denen Hunderte vor ihm achtlos vorübergegangen sind, dutzendfach auf den ersten Blick. Das gilt, grotesk gesprochen, selbst von den zwei Jahren, die einer erfolgreichen Staroperation vorangingen, einer Zeit, wo er die Menschen höchstens auf

einen halben Meter Entfernung zu erkennen vermochte. Damals kursierte in Kunsthändlerkreisen das Wort: „Eduard Fuchs hat die schlechtesten Augen, aber er sieht am besten." Er studiert überall, er diskutiert auf Weg und Steg über die ihn beschäftigenden Probleme. Was zu notieren ist, diktiert er sofort seiner Frau, die seine von denselben Idealen begeisterte Mitarbeiterin ist und ihn seit Jahren auf allen Reisen, ja sogar bei den meisten Ausgängen in die Stadt begleitet. Er kehrt von keiner Reise ohne einen Stoß von derartigen Notizblättern zurück.

Daneben interessiert ihn auf das intensivste die Tagesgeschichte; er kennt selbst die moderne Wirtschaftsgeschichte besser als die meisten Handelsredakteure, und die schmerzlichen Erfahrungen der letzten zehn Jahre haben uns leider bewiesen, daß seine wirtschaftlichen Diagnosen und Prognosen stets richtig waren.

Dies alles betrachtet er als seinen Hauptberuf. Er ist aber noch rege in Nebenberufen tätig, als wissenschaftlicher Sachverständiger, als Schiedsrichter bei Konflikten zwischen Autoren und Verlegern, als Vertrauensmann, als ehrenamtlicher Leiter von wissenschaftlichen Institutionen usw. Nie versagt er sich, wenn es sich um Dinge handelt, die der Gesamtheit, die den Interessen der Notleidenden dienen. In solchen Dingen ist er zu jeder Stunde des Tages zu sprechen und was er übernimmt, wird mit einer so peinlichen Gewissenhaftigkeit erfüllt, als ob er nur das und sonst nichts auf der Welt zu tun hätte. Im nächsten Moment aber sitzt er schon wieder hinter den Bergen seines Materials.

Er arbeitet immer an mehreren Plänen zugleich. Während er das eine Buch schreibt, „erholt" er sich bei der Materialsuche oder -sichtung für das nächste oder übernächste. An die Ausführung aber macht er sich immer erst dann, wenn er die Materie bis zum letzten durchstudiert hat, wenn er so voll von Gesichten ist, daß er für die ganze Dauer der unternommenen Arbeit aus dem Vollen schöpfen kann. Und in der Tat, was er schließlich als „letzte Wahl" bietet, ist immer nur ein kleiner Bruchteil dessen, was er hätte geben können; die Späne, die beim Arbeiten abfallen, stellen stets das Vielfache von dem dar, was endlich als fertiges Produkt vorliegt.

Wenn man ihn mahnt, in der Arbeit zu stoppen, seiner Gesundheit zu gedenken, sich einem behaglicheren Leben hinzugeben, dann hat er nur die eine Antwort: „Ach, das Leben ist doch viel zu kurz, und wenn man achtzig Jahre alt wird. Und das und das muß noch geschafft werden..." Aus alledem aber resultiert das Blutvolle in den geschichtlichen Darstellungen und Analysen von Eduard Fuchs. In seinen Büchern sehen wir deshalb die Zeiten der Renaissance oder die chinesische Tangperiode genau so lebendig vor uns aufstehen, wie die jüngste Vergangenheit, in die wir selbst noch als Subjekte oder Objekte mit verflochten waren.

Freilich läßt sich auch nur so der quantitativ verblüffende Umfang seines Werkes erklären. Dabei hat kein Mensch eine Ahnung, welche Summe von Arbeit z. B. in einem einzigen Bande der Sittengeschichte steckt. Für den ersten Band der „Karikatur der europäischen Völker" hat Fuchs nicht weniger als 63000 Blätter kollationiert, um rund fünfhundert davon auszuwählen. Seitdem stellt er keine solchen Statistiken mehr auf. Aber jeder der rund fünfzehn nachher von ihm erschienenen Bände hat in dieser Hinsicht ähnlich viel Arbeit beansprucht.

*

Hält man diese verschiedenen Eigenschaften zusammen, die Eduard Fuchs als wissenschaftlichen Forscher auszeichnen: daß er der Wissenschaft mit immer wacher Energie neue Gebiete erobert, daß er neue Hilfsmittel der Geschichtsforschung entdeckt hat, daß er bei seinen Untersuchungen neue und fruchtbare Wege einschlägt, daß er jeden Weg ohne Konzession bis ans Ende geht, und nimmt man dazu, daß all sein Forschen bewußt einem großen Ziele zustrebt, dem höchsten, das es für den verantwortungsbewußten Forscher gibt, dann hat man das Recht, zu sagen: Eduard Fuchs ist ein Kulturhistoriker von ganz großem Format und wohl der größte Kultur- und Sittenschilderer, den Deutschland jemals besessen hat. Und das will heute mehr sagen, als es zu jeder anderen Zeit bedeutet hätte.

Wir leben in einem Zeitalter der Zusammenfassungen, wo es im Gesellschaftlichen möglich ist, die letzten und entscheidenden Schlußfolgerungen auszusprechen. Der Mut, der hierzu gehört, weil diese Schlußfolgerungen sofort über die Peripherie unserer Individualkultur hinausführen, zeichnet Eduard Fuchs im höchsten Maße aus. Vor ihm gab es in Deutschland überhaupt keine Kulturgeschichtsforschung im modernen Sinne. So ist er ihr Begründer und Erfüller zugleich.

In dem Gesamtwerk von Eduard Fuchs erfordern die drei Bände seiner „Geschichte der erotischen Kunst" und die drei Ergänzungsbände seiner „Sittengeschichte", die im offenen Buchhandel nicht zu haben sind und auch nur in die Hände von Forschern und reifen, ernsten Männern kommen sollen, eine besondere Würdigung und Hervorhebung. Denn es kann unmöglich übersehen und verkannt werden, daß in diesen Bänden alle Eigenschaften gipfeln, die die wissenschaftliche Arbeit von Eduard Fuchs so bahnbrechend gemacht haben. Hier werden einige der wichtigsten Menschheitsprobleme aufgeworfen, die es gibt: das Problem der Wandlungen in der öffentlichen Moral und das Problem der in jedem Menschen wirkenden und seine gesamte Physiognomie formenden schöpferischen Kräfte, — Probleme, deren richtige Erkenntnis zu den wichtigsten Aufschlüssen führen muß. Die erste dieser Fragen hat Eduard Fuchs im ersten Band seiner „Geschichte der erotischen Kunst", „Das zeitgeschichtliche Problem", erschöpfend beantwortet, die andere im zweiten und dritten Bande, die „Das individuelle Problem" behandeln.

In allen diesen Bänden wird der gesamten Wissenschaft, vornehmlich der historischen und der psychologischen, ein Quellenmaterial von solcher Fülle und Vielseitigkeit unterbreitet und damit für alle Zeiten gesichert, wie es auf diesem Gebiet einzigartig ist und immer einzigartig bleiben wird. Sein dokumentarischer aufhellender Wert wird wachsen mit jedem tieferen Eindringen der Erkenntnis in die Untergründe der menschlichen Natur. Es wird immer neue Aufschlüsse nach den verschiedensten Richtungen geben, zunächst auf dem Gebiete der kulturellen Pädagogik. Was aber spätere Forscher aus diesem Material, das, nebenbei bemerkt, von Tag zu Tag seltener wird, noch herausholen werden, ist einfach unabsehbar. Darum ist diesen Dokumentensammlungen, von ihrer wertvollen wissenschaftlichen Bearbeitung durch Eduard Fuchs ganz zu schweigen, eine Bedeutung beizulegen, die gar nicht überschätzt werden kann.

Diese Dokumentensammlungen sind zugleich der wichtigste Prüfstein für das Ethos ihres Verfassers. Eine solche Arbeit konnte nur von einem Manne unternommen werden, der frei von jeder heimlichen Heuchelei ist, der aber zugleich in sich die höchsten sittlichen Maßstäbe trägt und sie an sich wie an jeden anderen anlegt. Tausend Möglichkeiten des Entgleisens tun sich hier auf, aber nicht in einer einzigen Zeile kommt es zu einer solchen Entgleisung. Und dabei verfällt Eduard Fuchs doch ebenso wenig irgendwo in lederne Pedanterie. Immer ist die Luft, die in diesen Bänden weht, rein und frisch. So seltsam es klingen mag, so zutreffend ist es: Diese Bände, die sich nicht selten mit den kühnsten und verwegensten Manifestationen des menschlichen Trieblebens befassen, sind die beredtesten Wegweiser zu einer reineren und anspruchsvolleren individuellen und allgemeinen Sittlichkeit. Zweifellos haben viele Leser dieses Resultat an sich erlebt, während es keinen einzigen geben dürfte, der für das Gegenteil zeugen könnte. Das ist das Geheimnis der dialektischen Umkehrung der Dinge, wenn ihre nicht ausschaltbare Logik bis ans Ende durchdacht und mit ernstem Mut und Würde ausgesprochen wird.

Als Beweis für diese Tatsache begnügen wir uns damit, fünf Zeugnisse aufzuführen, die ganz unabhängig voneinander entstanden sind, und die nur Beispiele dafür sein sollen, daß diese Werke von Eduard Fuchs wie von uns, so auch von allen denen empfunden werden, die sich freiwillig oder gezwungen eingehend mit ihnen beschäftigt haben. Der jetzt verstorbene angesehene Rechtslehrer der Münchener Universität, Geheimrat Professor Dr. Löwenfeld, der ein Freund des Verfassers war und mit ihm unzählige der in diesen Bänden aufgerollten Probleme in stundenlangen Gesprächen erörtert hat, schrieb nach dem Erscheinen des ersten Bandes der „Geschichte der erotischen Kunst" einen anerkennenden Brief an den Verfasser. Darin heißt es u. a.:

„Ich freue mich, daß ich Sie seinerzeit in dem Entschlusse, die Geschichte der Karikatur zu Ihrer Lebensaufgabe zu machen, bestärkt habe. Die allgemeine Anerkennung, die Ihre Arbeiten in der ernsten Presse erfahren, hat Ihnen gezeigt, daß Sie sich auf dem rechten Wege befinden, und daß Sie der Kulturgeschichte durch diese Arbeiten, in welchen Sie keinen Vorgänger haben, einen großen Dienst erwiesen. Diese Anerkennung ist meines Erachtens auf den Ergänzungsband über ‚Das erotische Element in der Karikatur' zu erstrecken ... Wie die geschichtlichen Dokumente, als welche sich in diesem Rahmen die Karikaturen erweisen, ästhetisch auf moderne Menschen wirken, ist meines Erachtens ebenso völlig belanglos wie etwa die ‚ästhetische' Wirkung eines anatomischen Präparates. Die Hauptsache ist der Aufschluß, den sie uns für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit erweisen. Was, vereinzelt an Kirchen, Schlössern, Stadthäusern oder aber in Sammlungen gesehen, möglicherweise nur als eine bloße Kuriosität sich darstellt, gewinnt in Ihrer durch rastlosen Sammelfleiß zum erstenmal ermöglichten systematischen und historischen Zusammenfassung den Charakter bedeutsamer Geschichtsquellen. ... Daß Sie bei Ihrer Arbeit durch ‚Privatdruck', soweit an Ihnen lag, dafür gesorgt haben, daß sie nicht in unberufene

Hände gelange, ist zu billigen, vorausgesetzt, daß Ihr Werk wenigstens an allen großen Bibliotheken immer zu haben ist für diejenigen, deren Zwecken es dienen soll, das sind alle die, welche die Fortschritte der Kulturgeschichte verfolgen und daran mitarbeiten wollen. Für alle diese haben Sie ein hervorragend nützliches und wichtiges Werk geschaffen."

Der Leiter einer heute sehr großen norddeutschen Klinik beginnt ein Schreiben an den Verfasser mit folgenden Worten: „Ihr letztes Werk (Geschichte der erotischen Kunst, erster Band) hat mich als wahres, hochbedeutendes Document humain ungemein interessiert. Welchen Fleiß, welche ernsthaften Studien haben Sie da wieder entfaltet! Ich habe in einer kleinen Woche das Buch durchgelesen, und es hat mich zu vielem Nachdenken und wichtigen Betrachtungen angeregt."

Der Leipziger Jurist Dr. Kurt Hezel schrieb an den damaligen Verleger: „Der dritte Band des Werkes stellt sich, ebenso wie die beiden vorhergehenden Bände, als kulturgeschichtliches Standardwerk dar.... Wenn es ein Buch überhaupt gibt, welches durch seinen streng wissenschaftlichen Charakter, durch die restlos objektive Erfassung seines Darstellungsgegenstandes, die Natur dieses Darstellungsgegenstandes selbstverständlich als ganz gleichgültig hingestellt, vor der Vermutung, ein unzüchtiges Buch zu sein, voll geschützt sein muß, so ist es das Werk des Herrn Fuchs."

Ein süddeutscher Oberlandesgerichtsrat schrieb an den Verfasser: „... enthält doch gerade dieser dritte Band Ihrer Geschichte der Karikatur eigentlich zugleich das Fundament und die Krönung des ganzen imposanten Werkes, dessen Bedeutung für kulturhistorische Belehrung ich als ganz unschätzbar bezeichnen muß."

Die allerinteressanteste Lobhymne jedoch enthält ein freisprechendes Urteil des Berliner Landgerichts, das auf Grund einer Denunziation gefällt wurde, die gegen den ersten Band der „Geschichte der erotischen Kunst" gerichtet war. Das Urteil ist zu lang, um es hier auch nur auszugsweise abzudrucken. Wir begnügen uns mit einigen Schlagworten:

„Nach Ansicht der Anklage ist das Werk unzüchtig. Die Angeklagten bestreiten dies und messen dem Werke wissenschaftlichen und künstlerischen Wert bei. Das Gericht ist der Auffassung der Angeklagten beigetreten. — Der Verfasser hat sich, wie er in seinem Zirkular und dem Vorworte des Werkes ankündigt, die Aufgabe gestellt, ein kulturhistorisches Werk zu schaffen, und er hat diesen Vorsatz auch in die Tat umgesetzt." ... „Das ganze Werk gipfelt in einer Reihe von wissenschaftlichen Grundgedanken, die aus dem gebotenen Material abgeleitet wurden." ... „Die Methode der Beweisführung, deren sich der Verfasser bedient, ist eine rein wissenschaftliche, das Material sachlich auswählende." ... „Die wissenschaftliche Aufgabe (die sich der Verfasser gestellt hat) ist im wesentlichen als gelöst zu erachten." — Auf die Behauptung des Staatsanwalts, daß einzelne Bilder unzüchtig seien, und daß sich daraus ein unzüchtiger Charakter des Buches herleiten lasse, erwidert das Gericht: „Dies ist offensichtlich verfehlt. Die Sammlung der Bilder, auch der bisher etwa verborgen gebliebenen, wird ja gerade durch den wissenschaftlichen Zweck des Verfassers bedingt, und darin, daß derselbe das Bildmaterial zusammengebracht, gesichtet und wie in einem Museum zusammengestellt hat, liegt das Bedeutsame seiner wissenschaftlichen Arbeit, wodurch der Charakter des Unzüchtigen ausgeschlossen wird." — Und weiter: „Anzuerkennen ist auch, daß der Verfasser bei Auswahl der Bilder mit Takt und Zurückhaltung verfahren ist, und daß er, wo ihm eine größere Gruppe von charakteristischen erotischen Bildern desselben Malers oder derselben Örtlichkeit über denselben Gegenstand zur Verfügung stand, die weniger anstößigen Bilder ausgesucht hat." Soweit das Berliner Landgericht. Das Reichsgericht ist in einem anderen Zusammenhang zu den gleichen Schlußfolgerungen gelangt (vgl. weitere derartige Zitate E. K. I, S. VII—XIV).

Es kann keine glänzendere Ehrung für das Schaffen eines Forschers geben als solche Feststellungen.

Von Eduard Fuchs erschienen im Verlag Albert Langen in München:

Geschichte der erotischen Kunst. Drei Bände; jeder Band in Ganzleinen gebunden M. 50.—
Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Drei Hauptbände: Renaissance / Galante Zeit / Bürgerliches Zeitalter. Jeder Band in Ganzleinen M. 40.—; dazu drei Ergänzungsbände, jeder Band in Ganzln. M. 50.—. Die sechs Bände in Halbfrz. geb. M. 600.—
Die Karikatur der europäischen Völker. Zwei Bände in Ganzleinen gebunden M. 70.—
Die Frau in der Karikatur. Ein Band. Zur Zeit vergriffen!
Die Juden in der Karikatur. Ein Band in Ganzleinen gebunden M. 30.—, in Halbfranz M. 60.—
Der Weltkrieg in der Karikatur. Zwei Bände. Erschienen ist Bd. I, in Ganzleinen geb. M. 24.—
Honoré Daumier, Holzschnitte u. Lithographien. Vier Bände; jeder Band vornehm gebunden M. 25.—, Halbpergamentband je M. 50.—
Gavarni. Ein Prachtband in Großfolio, in Ganzleinen gebunden M. 35.—, num. Luxusausg. M. 100.—
Kultur- u. Kunstdokumente. Bd. I Tang-Plastik, Bd. II Dachreiter in Ganzln. je M. 30.—, Bd. III Die deutsche Fayencekultur in Ganzleinen M. 38.—, in Halbfranz geb. M. 60.—

Druck von Hesse & Becker in Leipzig

Geschichte der erotischen Kunst

Das individuelle Problem

Erster Teil

Geschichte der erotischen Kunst

in

Einzeldarstellungen

Erster Band

Das zeitgeschichtliche Problem

Zweiter Band

Das individuelle Problem

Erster Teil

Dieser Band darf nur an Gelehrte, Sammler und Bibliotheken abgegeben werden.

Albert Langen
Verlag in München

Geschichte der erotischen Kunst

von

Eduard Fuchs

Das individuelle Problem

Mit 350 Abbildungen und 51 Beilagen

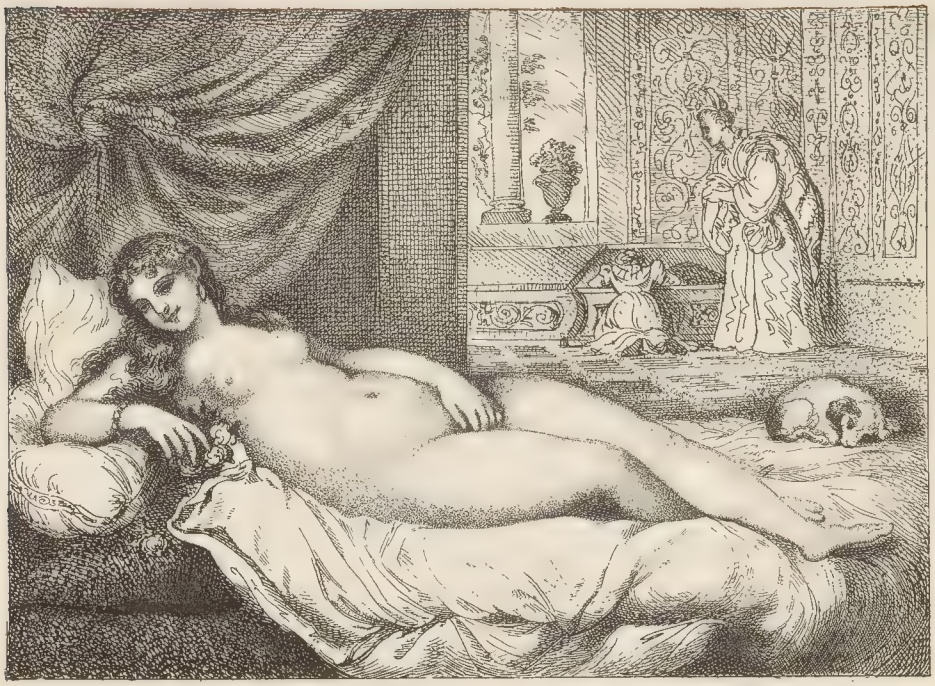
Albert Langen, München

1 **Der Blasbalg des Teufels** Kupferstich nach einem Gemälde von P. Moreelse

Das Weib lenkt den Lauf der Welt
2. Deutscher Holzschnitt. 16. Jahrhundert

Vorwort

Jede Wissenschaft hat ihren Zweckgedanken, ihr gewiß manchmal unbewußtes, häufiger jedoch ihr bewußtes Ziel. Der Zweckgedanke bei jeder Art Kulturgeschichtsschreibung ist letzten Endes pädagogisch; sie will also nicht bloß Neugiersbefriedigung in edler Form sein. Bildung und Erziehung durch Vertiefung und Klärung der Erkenntnis von den speziellen Bewegungsgesetzen des Geschehens, das ist ihr Ziel. Und zwar Bildung und Erziehung der für den ewigen Neuaufbau und Weiterbau der Gesellschaft unentbehrlichen Volksteile. Kulturgeschichtliche Erkenntnisse werden darum am fruchtbarsten, wenn sie in recht weite Kreise dringen. Der Kulturgeschichtsschreiber, der es mit seiner Forschung ernst nimmt, muß stets für die Massen schreiben. Kulturgeschichte, und was zu ihr gehört, ist keine Geheimwissenschaft für einen engen Kreis von Spezialisten. Hier muß sich Jeder zur Tafel setzen dürfen, der sich für seine Zeit und ihr Geschehen verantwortlich fühlt. Dieses Programm und diese Einsicht werden jedoch gänzlich wirkungslos in einem Gesellschaftszustand, wo man tatsächlich die von Tag zu Tag unheimlich fortschreitende Verarmung aller Schaffenden feststellen kann, und wo nur die skrupellose Geldmacherei auf Kosten der Arbeitenden im Besitz bleibt und zu neuem Besitz kommt. Die Repräsentanten eines solchen Prinzips waren aber niemals Träger und Förderer einer höheren Moral. Aus solchen Feststellungen ergeben sich für den Forscher zweifellos die geringsten Antriebskräfte und die größten Hemmungen für das



3. Die schöne Herrin. Kupferstich von Th. Rowlandson nach einem Gemälde von Tizian

wissenschaftliche Arbeiten. Darum also kann keine Zeit hemmender für kulturgeschichtliches Forschen sein als die gegenwärtige. Das habe ich ähnlich bereits im Vorwort meines Buches „Die Juden in der Karikatur" gesagt. Ich muß es hier wiederholen. Aber noch ein anderer Umstand wirkt heute überaus hemmend auf ein ruhiges wissenschaftliches Arbeiten. In einer Zeit, die in einem bis jetzt nie gekannten Maßstabe und unter den fürchterlichsten Zuckungen Geschichte macht, kann keine Stunde im Leben vergehen, ohne daß die Konzentrationskraft des Denkens durch die ewig wiederkehrende Frage jäh zerrissen wird: Welche Mächte werden schließlich den Sieg davon tragen, jene, die wie Aasgeier immer neue Profitfetzen aus den Leibern der niedergebrochenen Massen reißen, oder jene, die allein mit ihren Hammerschlägen das Tor sprengen können, das in eine Kultur hinausführt, die wirklich diesen Namen verdient, das heißt also in einen Zustand, bei dem die Kräfte Aller nicht mehr bloß für den Einzelnen, sondern immer für das Ganze sich regen, und wo Jedem vom Dasein eine Schüssel und ein Löffel beschert sind? Und dann dünkt Einen der Anschluß an die Kampfkolonnen die einzige sittliche Pflicht und ungleich wichtiger als der stille Dienst im Studierzimmer.

Aber für den, der nun einmal in seinen Forschungen lebt, gilt genau wie für den Handarbeiter das unbarmherzige Wort: „Der Bien muß." Der kategorische Imperativ des inneren Gestaltungsdranges peitscht den Forscher vorwärts wie den Hungernden der leere Magen. Also arbeitet man weiter und bleibt in den Sielen. Kann man nicht hoffen, das Heute und das Morgen in weitem Ausmaße zu befruchten, so muß man sich mit dem Gedanken abfinden, der Zukunft ein vielleicht noch brauchbares Erbe zu

übergeben. Das ist das tragische Schicksal der modernen Wissenschaft, und nicht bloß in Deutschland; es wäre lächerlich, diese Wahrheit und ihre Unabänderlichkeit für das gesamte lebende Geschlecht nicht sehen zu wollen.

▪

Das Illustrationsmaterial zu diesem Bande entstammt, soweit es sich nicht um die Wiedergabe von Gemälden und Skulpturen aus öffentlichem Besitz handelt, zum allergrößten Teil aus meiner eigenen Sammlung. Die ersten Vorarbeiten zu dieser Untersuchung fallen etwa in das Jahr 1910. Von da an habe ich alles Bildliche, das mir die Gedankengänge dieses Buches irgendwie zu stützen geeignet erschien, zusammengetragen; das Resultat war das Mehrfache von dem, was hier als Auswahl zur Vorführung gelangt. Trotzdem bedaure ich es sehr, daß die allgemein veränderte politische Lage und die völlige Entwertung des deutschen Geldes es mir unmöglich gemacht haben, noch weitere Sammelfahrten für diese Arbeit in die wichtigsten und unerschöpflichen Quellgebiete der graphischen Künste, nach England, Holland und Frankreich, zu unternehmen.

Zehlendorf-Berlin, Herbst 1923.

Eduard Fuchs

Sie blüht in unser aller Herzen
4. Holzschnitt von Jost Amman

Hexen-Treiben. Zeichnung von Hans Baldung Grien. 1514

Neptun und Seejungfrau

5. Italienischer Kupferstich von J. Barlari aus dem 16. Jahrhundert nach einer antiken Darstellung
Original im Münchener Kupferstichkabinett

Einleitung

Bildprogramm und Bildeinteilung

In jeder meiner früheren kunst- und kulturgeschichtlichen Veröffentlichungen habe ich an irgendeiner Stelle mit besonderem Nachdruck auf die Gesichtspunkte hingewiesen, die mich bei der Beschaffung und Vorführung meines Bildmaterials leiteten. Zwei Gründe veranlaßten mich dazu. Es geschah erstens, weil sich meine kulturgeschichtlichen Werke gerade durch die Rolle, die ich dem darin vorgeführten Bildmaterial zuwies, fundamental und prinzipiell von allen früheren und auch von den meisten neueren illustrierten kulturgeschichtlichen Monographien anderer Autoren unterscheiden; diesen prinzipiellen Unterschied, der darin besteht, daß ich das Bild niemals vom Standpunkt des bloß wirkungsvollen Buchschmucks verwende, sondern daß ich in ihm ein

aufschlußreiches Quellenmaterial erblicke, wollte ich mit aller Deutlichkeit hervorheben. Es geschah zweitens im Interesse der unumgänglichen Aufklärung des Lesers über die buchtechnischen Bedingtheiten eines sozusagen „durchgehend" illustrierten Buches. Bei einem wissenschaftlichen Werk, das die objektiven Künste teils zum Cegenstand der Untersuchung hat, teils sie bei jeder Gelegenheit als Beweismittel heranzieht, und bei dem obendrein die Vorführung eines möglichst umfangreichen Bildmaterials mit allen Kräften angestrebt wird, erhält der Verfasser naturgemäß das Gesetz für den Aufbau seiner Arbeit bis zu einem gewissen Grad von den vorzuführenden bildlichen Dokumenten; um so mehr, wenn bei deren Vorführung außerdem eine harmonische künstlerische Wirkung im Gesamteindruck des Buches erstrebt wird. Diese Absichten: denkbar größter Reichtum des Bildmaterials, stoffliche Zusammengehörigkeit und künstlerische Anordnung im Einzelnen wie im Ganzen lassen sich nun leider niemals in der Weise miteinander verbinden, daß sich Bild und Text laufend decken. Dies ist gewiß sehr ärgerlich für den Leser, aber er muß sich damit abfinden, weil man eben immer das eine mit dem andern bezahlen muß. Um ihm nun aber ein vergebliches Umblättern und Nachsuchen im einzelnen Fall zu ersparen und ihn in den Stand zu setzen, sich trotz alledem von vornherein leicht und richtig über die einzelnen Zusammenhänge zwischen Bild und Text orientieren zu können, hielt ich es stets für unerläßlich, auf die Verschiedenartigkeit der technischen Aufgaben und die Grenzen ihrer Lösungsmöglichkeit im besonderen hinzuweisen.

Im Anschluß an diese allgemeinen Bemerkungen, die auch für das vorliegende Buch gelten, habe ich an prinzipiellen und an speziell für die Einteilung dieses Buches in Frage kommenden Gesichtspunkten außerdem noch die folgenden zu erwähnen:

Faun raubt eine Nymphe

6. Italienischer Kupferstich aus dem 16. Jahrhundert nach einer antiken Darstellung

Weil ich im zeitgeschichtlichen Bild eine nach den verschiedensten Richtungen überaus wichtige Wahrheitsquelle erblicke, suche ich in jeder neuen Arbeit soviel wie möglich neues, von mir bis dahin noch nicht veröffentlichtes Bildmaterial beizubringen und sehe konsequent davon ab, Bilder, die ich schon einmal in einem früheren Buch veröffentlicht habe, von neuem vorzuführen. Von diesem Standpunkt weiche ich auch nicht ab, wenn sich ein früher in anderem Zusammenhang gegebenes Bildbeispiel ganz besonders gut zur Illustrierung eines neuen von mir behandelten Problems eignet und durch keinen ebenso guten Bildbeleg aus meinem noch nicht veröffentlichten Bildmaterial ersetzt werden kann. Ich betrachte meine sämtlichen Bücher bis zu einem gewissen Grade als eine zusammengehörende Einheit; dieser Standpunkt schließt naturgemäß Wiederholungen aus. Eine Ausnahme habe ich nur dann hin und wieder gemacht, wenn es mir einmal

gelungen war, nachträglich für ein besonders wichtiges Bild eine bessere oder vollkommenere Vorlage aufzufinden, als mir früher zur Verfügung gestanden hatte, so daß ich nun in der Lage war, das betreffende Bild beispielsweise in den Originalfarben vorzuführen, während die frühere primitive Vorlage nur eine untergeordnete schwarze Wiedergabe gestattet hatte. Selbstverständlich mußte ich auch in den Fällen, wo es sich um eine ganz engbegrenzte kunst- oder kulturgeschichtliche Monographie handelte, wie zum Beispiel bei der Studie über „Die Juden in der Karikatur", von diesen Vorsätzen abweichen. In einem solchen Falle mußte ich im Interesse der programmatischen Vollständigkeit auch Bilder mit aufnehmen, die ich früher schon in einer anderen Arbeit veröffentlicht hatte. In diesem Zusammenhang bemerke ich, daß ich das gleiche Programm: Keine Wiederholung, wo eine solche irgendwie zu vermeiden ist, auch gegenüber den zu verarbeitenden zeitgeschichtlichen Textzitaten verfolge, da ich auch in deren Vorführungen stets den denkbar größten Reichtum anstrebe.

Leda und der Schwan

7. Vergrößerter Kupferstich einer antiken Gemme

Wie es sich nun in diesem Buch um die Untersuchung eines völlig neuen Problems für die Kulturgeschichte der objektiven Künste handelt, so handelt es sich auch um ein durchgehends neues Dokumentenmaterial. Die gesamten auf den nachstehenden Seiten vorgeführten Illustrationen sind mit zwei Ausnahmen, wobei es sich ebenfalls um vollkommenere Wiedergaben gegenüber früher handelt, von mir noch in keinem meiner früheren Bücher in Verbindung mit einer anderen Frage verarbeitet worden. Da es nun andererseits gerade bei dem vorliegenden Problem unendlich wichtig ist, den Rahmen für die zu dokumentierenden Analysen möglichst weit zu spannen, so werde ich in diesem Bande wesentlich häufiger als sonst auf die schon in meinen anderen Bänden veröffentlichten Bilder zu verweisen haben. Es liegt dies, wie gesagt, im Wesen der diesmal von mir zu lösenden Aufgabe; indem häufig dasselbe Motiv, das früher von mir vom zeitgeschichtlichen Standpunkte gewertet wurde, nun nach der Seite seiner individuellen Bedingtheit untersucht werden soll. Angesichts dieser häufigeren Zitierungen ist es angebracht, hier gleich die im Texte verwendeten Abkürzungen zu erklären. Es ist zu lesen: „Karikatur der europäischen Völker, Band I oder II" für K. d. e. V. I oder II; „Die Frau in der Karikatur" für F. i. d. K.; „Geschichte der erotischen Kunst, das zeitgeschichtliche Problem" für E. K. I; „Illustrierte Sittengeschichte, Renaissance, Die galante Zeit, Das bürgerliche Zeitalter" für S. G. I, S. G. II, S. G. III, die Einfügung eines E. — also zum Beispiel: S. G. E. I — verweist auf die entsprechenden Ergänzungsbände; „Die Weiberherrschaft I, II oder III" für W. H. I, II oder III; „Ein vormärzliches Tanzidyll" für E. v. T.

Über das Arrangement der Bilder und ihre Verteilung in dem vorliegenden Band ist noch zu sagen, daß ich die Bildbelege aus der antiken klassischen Kunst, die ich

zur Stützung meiner Ausführungen heranziehen mußte, an der Spitze meines Buches vereinigt habe (Einleitung und erstes Kapitel). Es geschah dies deshalb, weil sich durch diese Vereinigung ihre relativ einheitliche Stimmung, ihr strahlend festlicher Charakter, auf dessen Hervorhebung es mir ganz besonders ankommt, und auf den ich später zu verweisen haben werde, unendlich klarer und zwingender sich offenbaren, als wenn diese Bilder über die verschiedenen Kapitel des Buches verstreut worden wären. Sie stehen also in keinerlei direktem Zusammenhang mit dem sie umgebenden Text. Das gleiche gilt auch für sehr viele der anderen Illustrationen des ersten, hauptsächlich theoretischen Teils; dieser Teil hätte wegen seines überwiegend theoretischen Charakters nur weniger Illustrationen bedurft. Natürlich hindert das nicht, daß trotzdem beim Leser zahlreiche unwillkürliche Gedankenbrücken vom Text zu den durch ihn eingerahmten Bildern entstehen. Aber in der Hauptsache komme ich auf diese Bilder direkt und im einzelnen erst später zu sprechen. Es wäre sinnlose Raumvergeudung gewesen und würde die auf einer durchgehenden Illustrierung aufgebaute Harmonie des Buches unmöglich gemacht haben, wenn ich in diesem ganzen Abschnitt auf Bildeinfügungen verzichtet hätte. Als zusammenhängende Gruppen umschließen die im ersten Teil vereinigten Bilder das Nackte in der Kunst, die künstlerische Gestaltung des in den Kleidern nackt wirkenden Körpers, also sozusagen „die bekleidete Nacktheit", sowie einen Teil der auf die Vorbereitung des Geschlechtsverkehrs sich beziehenden Motive (Kuß und Liebkosungen). Diese einzelnen Bildgruppen haben auch zusammenhängende Gedankengänge zu belegen, und sie gehören, wie der Leser bald erkennen wird, gedanklich an die Spitze, da sie in derselben Reihenfolge den Ausgangspunkt des mit dem Illustrativen sich befassenden Textteiles bilden. Im weiteren Verlauf decken sich Bild und Text stets in ihren allgemeinen Linien. —

Ich habe oben gesagt, daß bei einem derartig illustrierten Buch der Verfasser das Gesetz des Aufbaues seiner Arbeit bis zu einem gewissen Grad logischerweise von den vorzuführenden bildlichen Dokumenten erhält. Damit ist es begründet, wenn ich die vorstehenden Ausführungen über die Zusammenhänge zwischen Bild und Text auf den folgenden Seiten an die Spitze meines Buches stelle. Der bildliche Teil ist es, der naturgemäß jedem Buch sein äußeres und auffälligstes Gepräge verleiht. Er ist es also auch, der den Leser zuerst fesselt, und diesen wird darum auch in erster Linie das interessieren, was ihm den geraden Weg zum Verständnis des Einzelnen und des Ganzen weist.

*

Erster Teil

Der lüsterne weibliche Faun

8. Deutscher Kupferstich aus dem 16. Jahrhundert nach einer antiken Darstellung. Original im Münchener Kupferstichkabinett

Griechische Hetären beim Kottabosspiel

9. Darstellung auf einer attischen Amphora. 6. Jahrhrt v. Chr. Original in der Münchner Vasensammlung, Alte Pinakothek

Erstes Kapitel

Das zeitliche Problem in der Kunst

Von den Sexualfragen abgesehen, gibt es nur wenige Daseinsfragen, über die von jeher soviel gesprochen, diskutiert und geschrieben wird wie über die Kunst; in den allerletzten Jahren geschieht dies sogar mehr denn je. Selbstverständlich ist dies keine bloße Zufälligkeit oder Nebensächlichkeit, sondern eine tief im letzten Wesen der Kunst begründete Notwendigkeit. Und da diese Erscheinung ebenfalls in den Bereich der von mir in diesem Buch zu erörternden Fragen gehört, so komme ich an anderer Stelle noch eingehend auf diese Tatsache zurück; hier ist es jedoch ein anderer Gesichtspunkt, auf den ich hinweisen muß. Und zwar dieser: Angesichts des Umstandes, daß alles.

was mit der Kunst irgendwie zusammenhängt, zu den sozusagen ewigen Themen der gesamten zivilisierten Menschheit gehört, sollte man meinen, daß es über die wichtigsten hierbei in Frage stehenden Punkte, über die Bedingnisse und das Wesen der künstlerischen Produktion, also über deren Grundfragen, kaum ein Rätsel mehr zu lösen gebe. Aber das Gegenteil ist der Fall. Nicht einmal über die beiden Grundprobleme der Kunst und des Kunstwerks, die zeitlichen und die individuellen Bedingnisse, herrscht bis jetzt unbestrittene Klarheit. Es gibt sehr viele Kunstinteressierte, und zwar nicht nur unter den Laien, sondern auch unter den Fachleuten, die diese Zweiteilung überhaupt ablehnen und alles aus den individuellen Bedingnissen allein, also sozusagen rein aus dem „Künstler an sich", erklärt und abgeleitet wissen wollen. Ein kleiner Kreis von Kunstforschern ist seit einigen Jahren zwar glücklich dahin gelangt, die zeitlichen Bedingnisse der Kunst nicht nur anzuerkennen — solches tut in allgemeinen Formen schon lange eine große Zahl —, sondern auch deren wirkliche und entscheidende Zusammenhänge mit der jeweiligen gesellschaftlichen Situation einer Zeit, ihrer Ökonomie und ihrer politischen Organisationsform richtig auszudeuten. Aber über die zweite Seite des Problems, über die individuellen Bedingnisse der Kunst, d. h. also: welches die eigentlichen Quellen sind, die das Schaffen speisen und in ihm nach oben drängen, hierüber herrscht auch in diesen Kreisen noch eine wirkliche ägyptische Finsternis. Über die individuellen Bedingnisse der Kunst ist man bei den Kunstgelehrten, also in der speziellen Kunstwissenschaft tatsächlich noch nirgends zu einer entscheidenden Lösung, geschweige denn zu einer befriedigenden Analyse vorgedrungen. Die Erkenntnisse der modernen Psychologie in dieser Richtung sind bis jetzt von der Fachwissenschaft gänzlich unbeachtet geblieben, denn in keiner einzigen Fachzeitschrift, in keiner einzigen Künstlermonographie begegnet man einer entsprechenden Ausdeutung der Künstler und ihrer Werke. Man begegnet zwar sehr häufig den bekannten, tiefsinnig klingenden, in Wahrheit jedoch sehr wenig sagenden Formulierungen wie „an diesem Werk war der Künstler innerlich auf das intensivste beteiligt"; oder „bei diesem Bild fühlt man deutlich, daß sein Schöpfer die ganze eigene Qual (oder die eigensten Seligkeiten) in den düster glühenden Farben aufflackern (oder in den strahlenden Tönen aufjauchzen) läßt". Worin jedoch im Wesen dieses innere Verbundensein, diese eigene Qual oder diese Seligkeit besteht, worum es sich hierbei im Kerne handelt, das erfährt man mit keinem Worte. Man erfährt nicht — um dieses Rätsels Lösung schon an dieser Stelle auszusprechen —, daß es allein der individuelle Eros ist, der sich im Einzelkunstwerk manifestiert. Diese Tatsache wird gegenüber den objektiven Künsten bis zum heutigen Tag auf der ganzen Linie ignoriert;

Silen mit Weinschlauch und Trinkhorn
10. Griechisches Vasenbild. 5. Jahrhrt. v. Chr.

Der entwei

Angeblich eine Satire auf die woll
Italienische Radierung eines unbekannten italienischen S

hte Parnaß

üstigen Sonette des Pietro Aretino
techers. 16. Jahrhundert. Kupferstichkabinett München

Albert Langen, München

in der Hauptsache gewiß aus Unkenntnis, vielfach aber auch aus Mangel an dem Mut, „auszusprechen, was da ist".

Silen und Mänade

11. Griechisches Vasenbild aus der Werkstatt des Hieron

Die unvermeidliche und fatale Folge dieser allgemeinen Unklarheit und Halbheit in der Problemstellung und in der Problembeantwortung gegenüber der Kunst ist durch all das unendlich schöne Gerede über die Kunst, dem man tagaus tagein begegnet, nur elegant kaschiert, nicht aber überwunden. Die Unkenntnis der meisten Fachleute über die inneren Verknüpfungen zwischen den zeitlichen und den individuellen Bedingnissen der Kunst, sowie das Ignorieren der Einsicht, daß erst aus beiden zusammen die richtige Synthese sich ergibt, führten kategorisch dahin, daß die rein fachliche Kunstforschung in allen ihren Schlußfolgerungen bis jetzt teils auf ganz falschen Wegen geht, teils auf solchen, die niemals völlig zum Ziele führen können. Darum aber kommt sie auch niemals zu jenem wichtigsten Ergebnis jeder konsequent betätigten Wissenschaft: die allgemeinen Vorstellungen von der letzten Einheitlichkeit alles Weltgeschehens zu erweitern und zu vertiefen.

Ich sagte vorhin, daß das Wesen des inneren Verbundenseins zwischen dem Einzelkunstwerk und der es zeugenden und schaffenden Kraft einzig der individuelle Eros des betreffenden Künstlers ist. Damit spreche ich zugleich aus, daß ich Redewendungen wie diese: „das schöpferische Individuum wird in seinem letzten Wesen ein uns immer unlösbares Geheimnis bleiben" in das unfruchtbare Reich wichtigtuerischer Bescheidenheit verweise. Nein, wir werden eines Tages auch dieses Problem lösen; wenn wir heute auch erst am eigentlichen Anfang seiner Lösung stehen. Nicht Ignorabimus, wir werden nicht wissen, sondern Sciemus, wir werden wissen, muß das Denkdiktat der forschenden Menschheit sein. Das ist die einzige, aber auch sichere Bürgschaft dafür, daß die Menschheit eines Tages unbedingt auch die letzten Rätsel ihres Daseins lösen wird. Gewiß nicht, um dann blasiert in Indifferenz zu verfallen, sondern um im Gegenteil mit erfolgreichster Aktivität an der Gestaltung des eigenen und des fremden Schicksals zu formen. Nur der festeste Glauben an sich bürgt für die immer vollkommenere Existenz der Individuen und der Völker. Das Nichtwissen ist der Untergang für Individuen und Völker. Wir werden wissen und darum werden wir sein.

*

Wenn ich vorhin erklärte, daß erst aus der Verknüpfung der beiden Grundelemente der Kunst, ihrer zeitlichen und ihrer individuellen Bedingnisse, die klärende Synthese sich ergibt, so ist es für mich unerläßlich, daß ich an dieser Stelle in ein

paar knappen Sätzen die wichtigsten der die Kunst formenden zeitlichen Gesetze vorausschicke, bevor ich zu dem Hauptthema dieses Bandes, der Untersuchung der individuellen Bedingnisse, übergehe. Des weiteren muß ich ebenfalls an dieser Stelle kurz die wichtigsten der logischen Widersprüche aufzeigen, in denen sich immer noch der überwiegende Teil aller Kunstforscher bewegt. Denn es ist für den Leser ebenso wichtig, wie unentbehrlich für das eigene Wegfinden, zu wissen, durch welche Trugschlüsse die Wege zu einer Klärung dieses Problems immer von neuem verbaut werden.

Die oberste Erkenntnis von der gesellschaftlichen Bedingtheit der Kunst lautet: Kunst ist in ihren sämtlichen Erzeugnissen niemals eine bloß in der Person ihres Schöpfers begründete zufällige Erscheinung. Jede Kunstleistung einer Epoche, mag sie in welches Gebiet auch immer fallen, ist in irgendeiner Weise Resultat des jeweiligen Zeitbedürfnisses, also dessen Erfüllung. Ein Kunstwerk darf deshalb niemals als das ganz willkürliche Werk eines Einzelnen bewertet werden. Dieses gilt selbstverständlich genau so für die Werke eines Rembrandt oder Bach, wie es für die eines jeden modernen Kitschiers gilt, mag dieser seinen Schöpferdrang nun in süßlichen Bildern oder in eindeutigen Operettenschlagern äußern, denn sie alle sind in dieser Hinsicht gar keine inkommensurablen, sondern durchaus gleichwertige Größen. Weil jedes einzelne Kunstwerk in irgendeiner Weise Resultat des jeweiligen Zeitbedürfnisses ist, darum steht auch keine einzige künstlerische Errungenschaft, mag sie stofflicher oder rein formaler Art sein, isoliert, also zusammenhanglos in ihrer Zeit; jede ist ein Glied einer niemals unterbrochenen Kette und immer logisch in ihrer Zeit und nirgends sonst verankert. Wir können diese Zusammenhänge vergeblich suchen und sie übersehen; das beweisst aber nichts gegen ihr Vorhandensein, dagegen mehr oder weniger gegen unsere Erkenntniskräfte. Diese Feststellungen können als die bezeichnet werden, denen die fundamentalste Wichtigkeit zukommt, und darum müssen sie an die Spitze einer jeden Betrachtung gestellt werden, die sich mit dem Wesen der Kunst beschäftigt.

Hiervon ausgehend, muß man als notwendige Schlußfolgerung und als nicht weniger notorische Tatsache erkennen und feststellen, daß formbestimmend in der Kunst die besondere wirtschaftspolitische Situation, der allgemeine gesellschaftliche Zustand einer Zeit ist. Einer ruhigen und langsam sich wandelnden wirtschaftlichen Entwicklung entspricht stets eine ruhige, in relativ gleichmäßigem Tempo dahinfließende organische Entwicklung der einzelnen Kunstformen; man denke an die relativ langen Kunstperioden der Renaissance, des Barock und des Rokoko. Andererseits deckt sich mit dem wirtschaftlichen Chaos einer Zeit stets ein ebenso auffälliges Chaos in der Kunst; ein scheinbar planloses Hasten und Suchen nach immer neuen Ausdrucksformen: man denke an die Gegenwart, wo ein Ismus den andern in rasendem Tempo ablöst. Mit anderen Worten: das Antlitz der Kunst ist stets genau so glatt oder so zerquält, wie das Antlitz der Zeit ihres Entstehens, es trägt dessen sämtliche Furchen. Wenn eine bestimmte bis dahin dominierende Wirtschaftsform (Feudalismus, Zunftwesen, Aufkommen der Geldwirtschaft, Herrschaft des Handelskapitals, Merkantilismus, Maschinenzeitalter usw.) sich wandelt, so wandelt sich damit also auch der Stil der Kunst, es entstehen neue Begriffe davon, was schön sei. Weil die Kunst außerdem eine der direktesten Ausstrahlungen der spezifischen Interessen und Sehnsüchte des Tages ist, so wandelt sie sich sogar zuerst und macht die Wandlung am frühesten sichtbar. Aus der Unruhe, die in sie kommt, kann man wie von dem empfindlichsten Manometer ablesen, daß sich im wirtschaftlichen Unterbau der Gesellschaft neue Umformungen vorbereiten; man kann dies also lange, bevor diese in der

Liebespaare

12. Schwarzfigurige griechische Henkelschale. 6. Jahrhrt. v. Chr. Original in der Münchner Vasensammlung, Alte Pinakothek

Wirklichkeit zu greifbaren neuen und veränderten gesellschaftlichen Formen geführt haben.

Von Wichtigkeit ist in zweiter Linie die Erkenntnis der Tatsache: Kunst ist in allen ihren wesentlichen Teilen die idealisierte Verkleidung des jeweiligen gesellschaftlichen Zustandes. Denn es ist ein ewiges Gesetz der Lebensbejahung, daß jeder herrschende politische oder gesellschaftliche Zustand dazu drängt, sich zu idealisieren, um auf diese Weise seine Existenz sittlich zu rechtfertigen. Er unternimmt dies, nebenbei bemerkt, ganz folgerichtig nicht nur mit den Mitteln der Kunst, sondern auf sämtlichen Gebieten seiner geistigen Manifestation. Also ebenso durch die Wissenschaft, die Philosophie und die spezifischen Rechtsformulierungen der betreffenden Zeit. Durch diese sämtlichen Glorifikationsformen soll es sozusagen als höheres Gesetz proklamiert werden: Dieser herrschende Gesellschaftszustand repräsentiert die denkbar beste, wenn nicht gar die ideale Form der Gesellschaftsorganisation; er ist gewissermaßen der Gipfel der von Gott gewollten Ordnung. Schon an dieser Stelle mag eingeschaltet sein, daß die in dem Eingangssatz dieses Kapitels hervorgehobene Tatsache, daß über wenige Daseinsfragen soviel gesprochen, geschrieben und diskutiert werde wie über die Kunst, in deren Glorifizierungstätigkeit des jeweils herrschenden Zustandes ihre Erklärung als zeitliche innere Notwendigkeit findet. Um diesen überaus wichtigen Umstand, daß die typische Kunst einer Zeit die idealisierte Verkleidung des jeweiligen gesellschaftlichen Zustandes darstellt, mit einem einzigen, aber besonders klassischen Beispiel zu belegen, sei auf Tizian und seine Zeit verwiesen. Was Tizian im Venedig des 16. Jahr-

hunderts malt, ist niemals eine nur in seiner Phantasie existierende Idealkultur des Lebens überhaupt, sondern es ist in gewissem Sinne die strichgetreue venezianische Zeitkultur, die er mit seinem strahlenden Pinsel glorifiziert; es ist das faktische Dasein dieser mächtigen und reichen Adelsfamilien, denen ihre Seebeherrschung orientalische Pracht und märchenhaften Reichtum in den Schoß wirft. Es sind ihre Feste, ihr prunkhaftes Genießerleben, und alle Darstellung des Lebens ist die Darstellung eines Festes; denn das Leben dieser reichen, unumschränkt herrschenden Klasse ist ein einziges Fest. Das reife Weib bietet die höchste Inkarnation aller sinnlichen Genüsse, also steht sein Abbild als verlockendste Frucht in Venedig im Mittelpunkt der Kunst, und es erreicht hier seine berühmtesten klassischen Prägungen. Aber es sind obendrein die eigenen Frauen, die man halb und ganz entkleidet und als Venus maskiert, umkost von orientalischer Pracht, der Welt zur Schau stellt. Man muß besonders darauf hinweisen, daß es sich in allen diesen Göttinnen nicht um ideale Abstraktionen des weiblich Leiblichen handelt, sondern um entkleidete Damen der aristokratischen venezianischen Gesellschaft. Und sehr oft um ganz bestimmte und aller Welt bekannte Damen; genau wie bei Makart, der zu seinem Jagdzug der Diana und zu seinem Einzug Karls V. in Antwerpen genau erkennbare Damen der wiener vornehmsten Gesellschaft zum Modell hatte, und der mit seinen Bildern dieselben Glorifizierungstendenzen erfüllte wie Tizian. Die entkleidete Frau ist die im höchsten Maße sinnliche Darstellung der Frau, und darum ist es ein inneres Gesetz der Kunst, daß nur ihre Darstellung in Frage kommt, wenn dieser potenzierteste Eindruck des Sinnlichen im Weibe erreicht werden soll. Aber auch dann, wenn Tizian ganz andere Dinge malt, triumphiert diese Glorifizierungstendenz. Wenn er, worauf schon von andern mit Recht hingewiesen wurde, einen nackten Christus malt, ist dieser kein erbarmungswürdiger Mensch, sondern ein vornehmer Herr, sozusagen ein Mitglied der herrschenden venezianischen Oberschicht.

In dieser Weise ideologisiert die Kunst einen herrschenden Zustand. Und darum ändert sich das künstlerische Bild erst, wenn der Zustand der Gesellschaft sich ändert. Selbst das größte Genie vermag nur die in seiner Zeit begründeten Möglichkeiten zu erschöpfen, über diese hinaus vermag es nicht den kleinsten Schritt zu tun. Denn es gibt eben kein anderes Gehirn als das Gehirn der betreffenden Zeit, und es gibt nichts außer ihm, nichts, was eigene oder gar entgegengesetzte Wege danebenher ginge. Es gibt, wie schon erwähnt, höchstens eine Reihe von uns nicht erkannten Zusammenhänge. Selbst der Geisteskranke folgt diesem Diktum; auch er kann aus seinem Hirn nur das herausbringen, was die Zeit, in der er lebt, in konkreten Vorstellungen hineingesenkt hat; auch er kann nicht in fremden Zungen reden, sondern nur in verwirrten, wo die richtige Reihenfolge der Laute und ihre harmonische Abwägung gegeneinander gestört sind. Man sehe sich daraufhin die Kritzeleien und Zeichnungen der Schizophrenen an. Sie sind rokokomäßig erfühlt im 18. Jahrhundert, sie sind klassisch um 1800, sie sind biedermaiermäßig in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts, und sie sind kubistisch seit etwa einem Dutzend Jahre; niemals aber sind sie zeitlos. (Vgl. einen Teil der Abbildungen bei H. Prinzhorn, Die Bildnerei der Geisteskranken).

So ist es denn nicht bloß eine schön klingende Redefloskel, sondern eine pointierende Tatsachenkonstatierung, wenn man sagt: Die aufgewühlte, sich selbst zerfleischende Zeit der Spätrenaissance führte den Arm Michelangelos, als er in fürchterlichen seelischen Zuckungen „Das jüngste Gericht" an die Stirnwand der Sixtina pinselte. Weiter: Der von der großen französischen Revolution ausgehende Massen-

13 Griechische Tonschale mit erotischen Darstellungen. 5. Jahrhundert v. Chr. Original in der Münchner Vasensammlung, Alte Pinakothek

glaube, daß die Emanzipation des europäischen Bürgertums gleichbedeutend sei mit einer allgemein menschlichen Emanzipation, er vor allem zeugte und gestaltete die alle Seligkeiten des Gefühlslebens umspannenden Tonphantasien Beethovens. Und so weiter. In dieser Weise kann und so muß man alles künstlerische Gestalten aus den Bewegungsgesetzen seiner Zeit ergründen. Die unwiderstehliche Diktatur der Zeit kann man übrigens zweifelsfrei bei zahlreichen Künstlern an der Entwicklung nachweisen, die ihr Gestaltungswille im Verlaufe ihres Lebens durchgemacht hat. Am deutlichsten naturgemäß bei solchen Künstlern, die nicht nur lange, sondern außerdem über mehrere miteinander kontrastierende Kunstepochen hinweg gelebt haben. Beides trifft zum Beispiel bei Michelangelo zu, bei wenigen gewiß so kraß wie bei ihm, der fast neunzig Jahre alt wurde und mit seinem Schaffen die Zeit vom Quattrocento über die ganze Früh- und Hochrenaissance hinweg bis an den Beginn des Barock wie mit einem ungeheuren Bogen überspannt. Infolge dieser Ausdehnung und dieser Zusammenfassungen ist das Werk Michelangelos nicht nur das grandioseste, sondern schmerzlicherweise auch das tragischste Beispiel dafür, wie gewaltig die Zeit, d. h. die wirtschaftspolitischen Bedingtheiten der gesamten jeweiligen historischen Situation eine bestimmte Kunstepoche aufbaut. Es demonstriert in besonders vielen Dokumenten, wie vehement sie ein Genie zur höchsten Sonnenhöhe reißt, und wie schmerzlich sie das Herrlichste in ihrem Niedergang zu verzerren vermag. Das Tragische dieser Tatsache begründet sich darin, daß mit dem Zusammenbruch der wirtschaftlichen Kräfte, die die Renaissance aufgebaut und zu ihren höchsten Höhen geführt hatten, tatsächlich die stärksten wirtschaftlichen Kräfte zusammenbrachen, die seit der Antike in Europa wirksam gewesen waren, und daß damit nicht nur eine relative, sondern eine positive, eine geradezu weltbeeinflussende Größe ausgedrückt ist. Das wirtschaftliche Chaos, das damit in die von dem Zusammenbruch betroffenen Teile der Welt kam, mußte auch zu einem Chaos in der künstlerischen Formenwelt sich auswirken. Und dieses Chaos kam auch in das Werk Michelangelos, das an seinem Ende in die barocksten Verzerrungen auslief. Bei Michelangelo wirkt diese Kunsttragödie doppelt erschütternd, weil er in den Schlußakkorden seiner künstlerischen Produktion vielleicht seine allerhöchste Potenz erreichte. Der größten bildnerischen Gestaltungskraft, die die neuzeitliche europäische Kultur bis jetzt hervorgebracht hat, wurden also von der Zeit die harmonischsten und darum erhebendsten Lösungsmöglichkeiten zunichte gemacht. Das ist tatsächlich eine der größten Kunsttragödien, die die gesamte europäische Kultur aufzuweisen hat; denn ein Trümmerfeld mag gigantisch und erschütternd sein, aber zu neuen Zielen weisend ist es niemals. Und die ganze Renaissancekunst, eingeschlossen das Werk Michelangelos, glich in Mittelitalien um 1550 herum im Vergleich zum Jahre 1500 einem einzigen Trümmerfeld. Ein uns näher liegendes Beispiel, das in seiner Art ebenfalls tragisch zu nennen ist, wenn auch nicht in so ungeheurem Ausmaße wie bei Michelangelo, gibt es in der Musikgeschichte, es ist die Entwicklung und das Werk Richard Wagners, der als kühner Revolutionär in die Kunst eintrat und jämmerlich zerknirscht — gewiß in zum Teil herrlichen Tönen — sein Schaffen abschloß. Der resignierende Wagner vertont im Parzival sein eigenes Gestorbensein; denn er selbst und seine eigenen Ideale liegen auf der Bahre in der Gralsburg. Der ganze Weg, den Richard Wagner zurückgelegt hat, offenbart einen peinlichen inneren Riß, der ihm übrigens selbst voll zum Bewußtsein gekommen ist und ihn darum auch ganze zehn Jahre schaffensunfähig machte. Auch bei Wagner ist es ein Riß, der in der Zeit begründet war. Es ist derselbe Riß, der durch die ganze damalige bürgerliche Entwicklung Deutschlands ging. In den

fünfziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts kapitulierte das deutsche Bürgertum im Interesse der Sicherung seiner Profitrate durch die preußischen Bajonette mit seinen sämtlichen politischen Idealen vor dem hohenzollernschen Halbfeudalismus. In negativstem Heldenmute verzichtete es darauf, seine historisch längst fällige Rolle, Deutschland zu einem wirklich bürgerlichen Staatswesen umzuformen, selbst durchzuführen und überließ es mit einer kaum nachzuahmenden heroischen Überwindungskraft dem Junker Bismarck, die entwicklungsgeschichtlich nicht zu umgehende Revolution statt von unten nun von oben zu machen; sie wurde gewiß auch danach, doch diese Frage berührt uns hier nicht. Für uns dagegen ist es wichtig, zu erkennen, daß eine geschichtlich zur Herrschaft berufene Klasse nicht auf der einen Seite kläglich davor zurückschrecken kann, die ihr gebührende Herrschaft selbst zu ergreifen, also auf der ganzen politischen Linie Retraite zu blasen, und es auf der anderen Seite dennoch vermögen sollte, durch ihre künstlerischen Wortführer selbstbewußte Siegesfanfaren in die Welt schmettern zu lassen. Dieses kann eine Klasse natürlich nicht, und an solche Möglichkeiten und Widersinnigkeiten zu denken, oder sie nicht in Betracht zu ziehen, vermag nur der, der eben mit Gewalt nicht einsehen will, daß in allem Geschehen gemeinsame Gesetze walten. Das ist also der zeitgeschichtliche Riß in der deutschen Kultur, der folgerichtig zum künstlerischen Riß in Richard Wagners Werk führte. Man könnte diese beiden Beispiele mit leichter Mühe durch zahlreiche ähnliche bekräftigen. Denn um solche Zusammenhänge handelt es sich in unzähligen Fällen, wenn gewisse Schriftsteller, Maler oder Musiker, scheinbar ohne sichtbaren Grund plötzlich für immer, oder, wie Wagner, für lange Zeit verstummten, oder wenn sich ihre Altersproduktion absolut nicht mit dem Geist und dem Streben ihrer Jugendwerke zusammenreimen läßt. Dann hat sich eben wieder einmal von neuem die ewige Wahrheit des Fundamentalsatzes des historischen Materialismus erwiesen, daß die Dinge mächtiger sind als die Köpfe. Die geschichtliche Entwicklung hat ihre ursprünglichen Ideale zerbrochen und neue Gesetzestafeln aufgestellt, mit deren neuem Inhalt sie sich entweder gar nicht oder erst nach geraumer Zeit abzufinden vermochten.

Natürlich gibt es zahlreiche Leute, die mir jetzt sofort den Vorwurf machen werden, ich werfe Inhalt und Form eines Kunstwerkes in einen Topf zusammen. Worauf ich freilich den Mut habe, zu sagen: Natürlich tue ich das. Und ich tue das nicht nur deshalb, weil ich auf dem Standpunkt stehe, daß das eine nicht vom andern zu trennen ist, sondern weil ich außerdem felsenfest davon überzeugt bin, daß die reichste, die freieste und die köstlichste Formentwicklung immer nur

14. Vergrößerte Wiedergabe der Darstellung auf Bild 13

Liebeslust

15. Griechische Tonschale mit reliefierten erotischen Darstellungen. 4. Jahrhrt. v. Chr.

Hand in Hand mit der Größe des Inhaltes eines Kunstwerkes geht. Form und Inhalt ist eben, wie Goethe sagt, alles mit einem Male. Höchster Inhalt kann sich immer nur durch Bereicherung der Form nach außen drängen. Beethovens neunte Symphonie sollte nur der erste tonale Anstieg zu dem allerhöchsten Ausdruck gesamtmenschheitlicher Befreiung sein, und doch ist sie sofort das Höchste geworden, über das die Tonsprache seither niemals hinauskam. Und zwar nicht nur inhaltlich, sondern auch formal. Ganz falsch ist die in den Zeiten des Impressionismus so oft angewandte Formel, durch die man die Unabhängigkeit des Wertes eines Kunstwerkes von seinem Inhalt beweisen wollte. Man sagte bekanntermaßen: Ein gutgemalter Kohlkopf sei wertvoller als ein schlechtgemalter Christus. Das stimmt den Worten nach gewiß. Aber warum muß der Christus gerade schlecht gemalt sein? Weil solches kein kategorisches geschichtliches Muß ist, darum stimmt eben auch etwas anderes, daß nämlich ein glänzend gemalter Christus — oder sagen wir Prometheus — wertvoller ist als ein ebensogut gemalter Kohlkopf. Und warum? Nun, weil der Menschheit große Gegenstände, triumphierend gestaltet, für unser Lebensgefühl doch erheblich mehr bedeuten als alle seelischen Ideenverbindungen, die ein Kohlkopf auszulösen vermag, und weil sich außerdem, und auch gerade deshalb, nach der Tiefe der Leidenschaften, die ein Kunstwerk aufwühlt, von jeher dessen Wert richtet.

*

Ich komme nun zu einer kurzen Kennzeichnung der in der Kunstwissenschaft immer noch vorherrschenden ideologischen Trugschlüsse, wodurch mit beinahe unfaßbarer Beharrlichkeit die Welt aus der Idee erklärt werden soll, statt die Ideen aus den Dingen. Wenn nämlich auch, wie ich schon oben erwähnte, in den letzten Jahren ein langsamer Umschwung gegenüber der früheren kategorischen Ablehnung

Danae

GESTOCHEN VON CHAPONNIER NACH RUPHAEL

Die Erfüllung

16. Griechische Tonschale mit reliefierten erotischen Darstellungen. 4. Jahrhdt. v. Chr.

wirtschaftspolitischer Bedingnisse für die Kunst festzustellen ist — ich verweise hier vor allem auf die Arbeiten von Wilhelm Hausenstein —, so muß doch anderseits ausdrücklich konstatiert werden, daß gerade die zünftlerische Kunstwissenschaft immer noch auf den alten Bastionen steht. Zur Charakteristik wähle ich ein in der Kunstgeschichte durchaus angesehenes Buch, „Die klassische Kunst" von Heinrich Wölfflin. In der neuesten, vor noch nicht allzulanger Zeit erschienenen Auflage dieses vielgelesenen Buches schreibt sein Verfasser u. a.: „Es ist merkwürdig, daß im selben Moment (gemeint ist die Zeit des beginnenden 16. Jahrhunderts. E. F.), wo die Kunst von sich aus eine erhöhte Schönheit fand, auch die Kirche für die Hauptgestalten des christlichen Glaubens eine gesteigerte Würdigkeit verlangte. Die Madonna sollte nicht eine beliebige gute Frau sein, die man von der Straße her kennt, sondern die die Spuren menschlich-bürgerlicher Herkunft abgestreift hat." Wenn gegenüber der Kongruenz dieser beiden Erscheinungen irgend etwas merkwürdig ist, so nach meiner Meinung nur der eine Umstand, daß ein so scharfsinniger Gelehrter wie Heinrich Wölfflin nicht auf den wirklich naheliegenden und einzig richtigen Gedanken kommt, daß diese beiden Erscheinungen eine einzige, also dieselbe Wurzel haben, und daß deshalb diese Kongruenz gar nicht erstaunlich, sondern im Gegenteil unvermeidlich ist. Zu dieser Schlußfolgerung sollte jeder um so eher kommen müssen, als sich bekanntermaßen nicht nur diese beiden von Wölfflin genannten geistigen und seelischen Erscheinungen gegenüber dem 15. Jahrhundert wesentlich gewandelt hatten, sondern überhaupt alle geistigen Erscheinungen des damaligen Lebens, und alle in derselben Richtung. Diese Gesamtveränderung des geistigen Habitus der Renaissance hat natürlich durchweg dieselbe Wurzel. Sie besteht in der gerade um jene Zeit, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in Italien sich vollziehenden ungeheuren wirtschaftlichen Kulmination, die zu einer ebenso gigantischen Macht- und Prachtentfaltung des Papsttums führte, in dem bekanntlich damals das gesamte gesellschaftliche Sein Italiens kulminierte. Um jene

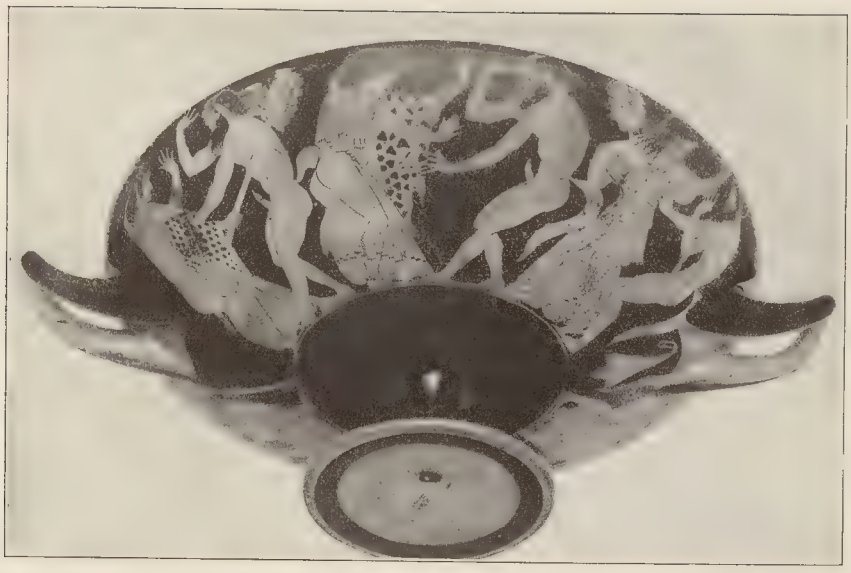
Zeit war es, daß durch die Entdeckung Amerikas die Welt ungeheuer viel größer geworden war und der Machtbereich der Kirche neue, unendlich erweiterte Grenzen bekommen hatte. Damit hat sich natürlich auch der gesamte geistige Horizont der hiervon betroffenen Menschheit erweitert, und sein seelischer hat sich dementsprechend ebenfalls wesentlich verändert. Durch die um die gleiche Zeit in Italien stattfindende wirtschaftliche Expansion ist dort, und zwar besonders in Mittelitalien, aus diesen besonderen Verhältnissen heraus eine aristokratische Großbourgeoisie entstanden wie nirgends sonst in der Welt. Diese neuartige Menschenschicht hatte selbstverständlich die Bewegungen, die Allüren und die Prätentionen (d. h. die spezifischen Denk- und Gefühlsformen) des aristokratischen Großbourgeois. Und diese spezifisch aristokratisch-bourgeoisen Lebensformen unterschieden sich selbstverständlich durch eine sichtbar geringere Bonhomie und durch eine ebenso sichtbare erhöhte Grandezza und Gentilezza von den Lebensformen, die dem früher tonangebenden zünftlerischen Klein- und Stadtbürger eigentümlich waren.

Heinrich Wölfflin kommt nicht zu dieser Schlußfolgerung. Er kommt nicht auf den Gedanken, daß die damals von Grund aus und ständig sich verändernden wirtschaftlichen Verhältnisse auch das künstlerische Sehen gewandelt haben, sondern er verharrt in seinem stolzen Glauben, daß dies unabhängig von so untergeordneten Dingen vor sich gegangen sei, wie eine wirtschaftliche Weltrevolution eines darstellt. Darum erwähnt er dieses profane Faktum und die Möglichkeiten solcher Einwirkungen auch nicht mit einem einzigen Wort bei allen seinen Erörterungen in seinem ganzen Buch. Freilich hat auch er etwas von einer wissenschaftlichen Methode läuten hören, die das künstlerische Gestalten nicht aus dem souveränen Hirn der Künstler, sondern dieses Hirn mit seinem Inhalt aus den souveränen Verhältnissen des Lebens ableitet, mit dessen Veränderung auch der Inhalt des künstlerischen Gehirns sich ändern muß, das heißt also, auch das künstlerische Sehen. Weil nun diese neuen Stimmen der Daseinserklärung gar zu laut erklangen, so daß man sie nicht mehr gänzlich ignorieren konnte, so fügte Wölfflin seinem dicken Buch in den späteren Auflagen einen eigenen Schlußabschnitt von ganzen — 33 Zeilen hinzu, in denen er sich mit dieser seinen hohen Ansprüchen nicht genügenden wissenschaftlichen Methode auseinandersetzt und sie natürlich ablehnt. Diese 33 Zeilen umfassende Widerlegung einer sozialästhetischen Kunsterklärung ist zu bezeichnend, um sie nicht in ihrem ganzen Inhalt zu zitieren. Heinrich Wölfflin schreibt:

Satyr und Nymphe

17. Altrömische Marmorgruppe. Original im Thermenmuseum, Rom

Es gibt eine Auffassung der Kunstgeschichte, die in der Kunst nichts anderes sieht als eine „Übersetzung des Lebens" (Taine) in die Bildsprache und



Satire und Mänaden

13. Griechische Tonschale mit galanten Darstellungen. Aus der Werkstatt des Duris. 5. Jahrhdt. v. Chr. Original in der Münchner Vasensammlung. Alte Pinakothek

die jeden Stil als Ausdruck der herrschenden Zeitstimmung begreiflich zu machen versucht. Wer wollte leugnen, daß das eine fruchtbare Betrachtungsweise ist? Allein sie führt doch nur bis zu einem gewissen Punkt, fast möchte man sagen, nur bis dahin, wo die Kunst anfängt. Wer sich nur an das Stoffliche im Kunstwerk hält, wird vollkommen damit auskommen, allein sobald man mit künstlerischen Werturteilen die Dinge messen will, ist man genötigt, auf formale Momente zu greifen, die an sich ausdruckslos sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören.

So sind Quattrocento und Cinquecento als Stilbegriffe mit einer stofflichen Charakteristik nicht zu erledigen. Das Phänomen hat eine doppelte Wurzel und weist auf eine Entwicklung des künstlerischen Sehens, das von einer besonderen Gesinnung und von einem besonderen Schönheitsideal im wesentlichen unabhängig ist.

Die große Gebärde des Cinquecento, seine maßvolle Haltung und seine weiträumige starke Schönheit charakterisieren die Stimmung der damaligen Generation, aber alles was wir ausgeführt haben über die Klärung der Bilderscheinung, über das Verlangen des gebildeten Auges nach immer reicheren und inhaltsvolleren Anschauungen bis zu jenem einheitlichen Zusammensehen des Vielen und dem Zusammenbeziehen der Teile zu einer notwendigen Einheit, sind formale Momente, die sich aus der Stimmung der Zeit nicht ableiten lassen.

Auf diesen formalen Momenten beruht der klassische Karakter cinquecentistischer Kunst. Es handelt sich hier um Entwicklungen, die überall sich wiederholen, um durchgehende Formen der Kunst: was Raffael vor den älteren Generationen voraus hat, ist dasselbe, was bei ganz anderen Aufgaben einen Ruysdael unter den holländischen Landschaftern zum Klassiker macht.

Daß das Stoffliche im Kunstwerk zeitbedingt ist, wird von Wölfflin zugegeben Nun, es wäre ja auch zu phantastisch, anzunehmen, daß, um ein groteskes Beispiel zu wählen, die Botokuden rein „von sich aus“ einen die Soldaten Friedrichs II. zeichnenden Adolf Menzel oder einen Kokotten skizzierenden Constantin Guys hätten hervorbringen können. Sie konnten es selbstverständlich nicht, weil das Volk der Botokuden, zu seinem beneidenswerten Glück, von der Kultur weder mit friderizianischen Grenadieren noch mit Pariser Kokotten beglückt worden war. Derart angesehen, hat der In-

Faun und Nymphen

19. Altrömisches Tonrelief. Original im Museum in Neapel

halt eines Kunstwerks gewiß nur wenig mit dem Wesen von Kunst an sich zu tun. Aber das Formale in der Kunst ist trotzdem ebenso zeitbedingt; denn es ist eben alles andere als ausdruckslos, und von der Entwicklung des künstlerischen Sehens als einer Entwicklung rein optischer Art gilt genau das gleiche. Alles Formale ist doch nur Ausdruck eines Geistigen; Hieroglyphe, würde Max Liebermann sagen. Was in aller Welt soll es denn sonst sein? Jede neue formale Errungenschaft: ob zum Beispiel der Sitzende in einer bestimmten Zeit in typischer Weise beide Beine steif nebeneinander geschlossen hält, oder ob er in einer späteren das eine kühn über das andere schlägt, — alles das kann doch nichts anderes sein als die innere Notwendigkeit eines veränderten Stimmungs- oder Seelenausdrucks. Oder mit anderen Worten: aus der veränderten Idee vom Leben entsteht folgerichtig und unbedingt eine veränderte Gestaltung des Lebens, eine andere optische Anschauung von den Dingen. Die veränderte Stimmung oder die veränderte Seele entspricht aber einer veränderten historischen Situation. Hier ist dieselbe Frage wie vorhin zu wiederholen: welchem Umstand in der Welt sollte sie denn sonst entsprechen? Das gerade Gegenteil von dem, was Heinrich Wölfflin annimmt, ist also das einzig logische. Gerade diese formalen Momente, die er als die neuen künstlerischen Errungenschaften des Cinquecento gegenüber dem Quattrocento nachweist, sind es, die sich nirgends anders her erklären lassen als aus der veränderten Stimmung der Zeit.

Aus sämtlichen Kunstgebieten ließen sich dieselben unwiderleglichen Beweise dafür heranholen, daß veränderte Formen veränderte gesellschaftliche Zustände zum Ausdruck bringen. In der Musik denke man als klassische Beispiele an die zahlreichen formalen Errungenschaften, zu denen Beethoven auf dem Weg über die dritte, fünfte und siebente Symphonie zu der alle überragenden neunten kam. Jede dieser mit vollem Bewußtsein geschaffenen formalen Errungenschaften war Träger einer neuen, größeren musikalischen Idee. Die Einführung der Posaunen in das Symphonieorchester, die Übertragung einer führenden solistischen Bedeutung auf die Pauke, — das waren durchaus neue, aber auch ganz ungeheuerliche formale Änderungen. Oder waren sie vielleicht irgend etwas anderes? Sie waren jedoch nötig, weil zum Beispiel das, was in den Jahren 1803—1808, in denen Beethoven die Schicksalssymphonie schuf, Schweres und Erschütterndes an Menschenschicksal bedeutete, eben nicht mehr mit den früheren Mitteln zu gestalten war. In der siebenten wird der Tanzrhythmus zum Träger der poetischen Idee. Die herrliche siebente ist, wie Richard Wagner sehr tiefsinnig deutete, eine Apotheose des Tanzes. Tanz ist aber Rhythmus. Und in der siebenten wird, wie gesagt, alsbald der Rhythmus zum Träger der poetischen Idee. Und als Beethoven gar

die neunte formte und im Schlußsatz als Höhepunkt die menschliche Stimme einfügte! Oder gibt es vielleicht eine grandiosere formale Errungenschaft als die Einführung der menschlichen Stimme in den Klangkörper der symphonischen Orchesterorganisation? Wenn etwas geeignet ist, klassisch zu demonstrieren, daß alles Formale nur Ausdruck eines Geistigen ist, so gerade diese letzte Erweiterung. Denn Beethoven hat, wie er selbst mit aller Deutlichkeit sagte, zur menschlichen Stimme gegriffen, weil die technischen Musikinstrumente gegenüber der Höhe und Intensität seines geistigen Ausdruckswillens versagten. Aus der Geschichte der Sprache ließen sich dieselben Zusammenhänge zwischen dem Geist der Zeit und den formalen Wandlungen der Sprache nachweisen. Man denke an die schöpferisch derbe Sprache in Deutschland während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, an die Verse eines Hutten, an die prägnanten Sentenzen eines Luthers, eines Thomas Münzers und man denke gleichzeitig an den schöpferischen, jahrzehntelang nicht abbrechenden Kampfcharakter dieser Epoche; an die ganz Deutschland durchrüttelnden Reformationskämpfe und an das ewig bewundernswerte erste Auftrotzen der fürchterlich ausgesogenen Bauern und Hörigen gegen ihre feudalen Unterdrücker. Einige Jahrzehnte später ist Deutschland zu einem großen Teil ein wirtschaftlicher und politischer Kirchhof. Und wie ganz anders klingt jetzt die Sprache: ohne Kraft, ohne Saft; sie wird schrittweise verschnörkelt und verzopft; das ist: umständlich und niemals geradeaus. Der aufkommende fürstliche Absolutismus verweigert dem Denken und Handeln der Untertanen das Geradeaus, er zwingt sie zum Hintenherum, also zur Umständlichkeit. Man vergegenwärtige sich weiter die Sprache Goethes und dann wieder die Heinrich Heines, auf dessen Instrument wir heute trotz aller Ableitungen immer noch spielen. Man denke gleichzeitig aber auch an den in beiden Fällen spezifischen Geist der Zeit. An das gemächliche Stelzentempo des Lebens in einer deutschen Duodezresidenz von 6000 Einwohnern, und an das vibrierende Leben der über hundertmal größeren Weltstadt, in der sich zu Heines Zeiten alles zusammenfand, was Geist und Genie bedeutete. Dieselben Zusammenhänge lassen sich in der Baukunst nachweisen. Wenn in der modernen Architektur der Rundbogen von Neuem ganz einzigartig triumphiert, so ist diese Linie einerseits von dem Gesetz der größten Massenüberspannung diktiert, das sich vollkommen aus der Demokratie unserer Zeit erklärt, die die Massen wie keine zuvor auf den Plan bringt, andererseits aber auch aus dem Gesetz der größten Raumgewinnung, verbunden mit den geringsten Säulenhindernissen auf dem Erdboden, wie es die modernen Weltbahnhöfe erfordern usw. Also alles dieses ist nicht nur logisch, sondern auch von einer inneren Notwendigkeit diktiert. Denn es folgt eben unweigerlich aus dem Umstand, daß die

Leda und der Schwan

20. Griechische Marmorgruppe. Original im Palazzo Ducale, Venedig

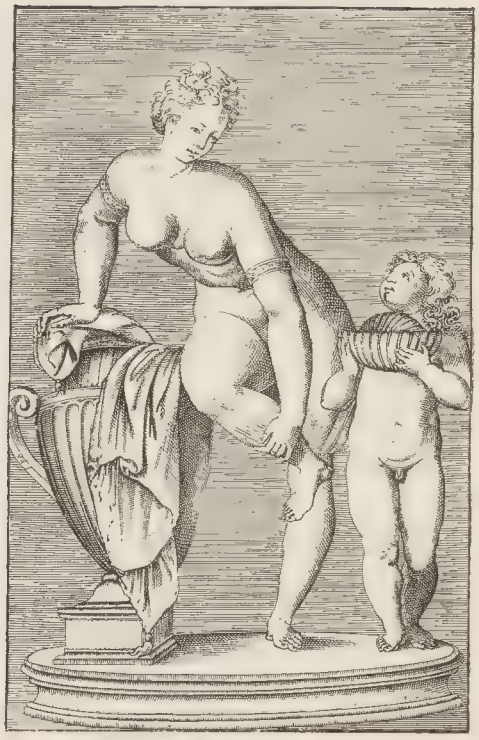
Kunst so wenig wie irgend eine andere irdische Erscheinung von den Begriffen Raum und Zeit losgelöst ist; es folgt daraus, daß sie, wie ich mit anderen Worten schon oben sagte, einen Bestandteil der allgemeinen Gesellschaftsentwicklung darstellt, und daß sie darum in ihren sämtlichen Abwandlungen ein notwendiges Produkt einer bestimmten Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung ist. Ihre jeweilige Form ist ein zeitgeschichtliches ehernes Muß; sie muß so sein wie sie ist, und kann gar nicht anders sein.

Wölfflin schließt seine kurze und, wie man sieht, leider nicht sehr überzeugende Beweisführung mit dem schönen Satz: „Damit wollen wir durchaus nicht einer formalistischen Kunstbeurteilung das Wort geredet haben: Das Licht gehört freilich dazu, den Diamanten blitzen zu machen." Dieser Satz, mit dem Wölfflin zugleich sein ganzes Buch abschließt, ist seinerseits eher alles andere, nur kein Diamant. Ein Diamant ist doch nichts Absolutes; er kann so und kann anders geschliffen sein. Das hängt vom Geschmack der Zeit ab. Ändert sich dieser, so ändert sich die Form des Diamanten. Genau so ist es mit der Kunst. Ändert sich die Zeit, so ändern sich die Formen der Kunst, und ihre Seele strahlt aus andern Facetten in die Augen der Menschen.

Natürlich dokumentiert sich in der Anschauung und Beweisführung Wölfflins, die, wie gesagt, immer noch die landläufige der offiziellen Wissenschaft ist, weder ein böser Wille, der die eigentlichen Bewegungsgesetze der Dinge nicht sehen mag, noch ein gedankenloser Unverstand, der ihn verhindert, die wahren Zusammenhänge von Kunst und Leben zu erkennen. Sondern seine wissenschaftliche Logik ist die unvermeidliche Konsequenz davon, daß jeder Weltanschauung eine bestimmte wissenschaftliche Methode entspricht. Man kann keine prinzipiell neue wissenschaftliche Methode der Daseinserklärung übernehmen und die alte Gesamtweltanschauung beibehalten. Und die alte bürgerlich-ideologische Weltanschauung spricht aus seinem ganzen Buch.

Ich habe selbstverständlich für diese mir notwendig erscheinende Auseinandersetzung mit besonderer Absicht die Gedankengänge eines so angesehenen und nach vielen Richtungen überaus verdienstlichen Gelehrten, wie Heinrich Wölfflin es ist, herangezogen; denn wenn irgendein beliebiger kunstschreibender Feuilletonist widerspruchsvoll daherredet, so beweist dies nicht viel.

*



Venus und Amor

21. Italienischer Kupferstich aus dem 16. Jahrhundert. Nach einer antiken Darstellung

Zweites Kapitel

Die physiologischen Triebkräfte der künstlerischen Produktion

Die Entstehung der Idee zu diesem Buch. Die Idee zur ersten Form des ersten Bandes meiner „Geschichte der erotischen Kunst" ist auf folgende Weise entstanden: Beim Sammeln und Zusammentragen des in größtem Umfange benötigten Karikaturenmaterials für meine „Karikatur der europäischen Völker" kamen mir ungeahnt und ungewollt täglich erotische Karikaturen vor Augen; schließlich in einer solchen Fülle, daß ich hätte blind sein müssen, würde ich dauernd verkannt haben, daß die erotische Karikatur eine große Rolle in der Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit spielt. Die Idee zu diesem ersten Band ist also direkt aus der Anschauung erwachsen.

Die Idee zu dem vorliegenden zweiten Band entstand auf ähnliche Weise. Auch sie ist aus dem Materialsammeln geboren und aus den immer deutlicher dabei sich abzeichnenden Beobachtungen herausgewachsen. Das Bildmaterialsuchen zu meinen Büchern zwang mich stets, nicht nur ganze Sammlungen, öffentliche und private Kupferstichkabinette, sondern auch umfangreiche Kupferstichhandlungen in einem Zuge von oben bis unten durchzustöbern. Denn ich suche nur sehr selten ganz bestimmte Blätter. Zumeist stöbere ich, um zu finden, und ich finde dann auch in den meisten Fällen. Mit andern Worten: Von der Existenz der besten und meisten meiner Funde erfuhr ich erst in dem Augenblick, in dem sie aus einer Mappe auftauchten und ich sie zum erstenmal in den Händen hielt. Um mit einer solchen Arbeit, also zum Beispiel mit dem restlosen Durchstöbern der sämtlichen Mappen einer großen Kupferstichhandlung — in London gibt es solche, die schon seit Urgroßväterzeiten existieren und nicht nur Tausende, sondern Zehntausende von Blättern in ihren Kellern und Speichern aufgestapelt haben —, in absehbarer Zeit, d. h. in wenigen Tagen, fertig zu werden, muß man die Fähigkeit besitzen, die dickste Mappe in wenigen Minuten so gründlich durchzusehen, daß man mit mathematischer Sicherheit das unter Umständen einzige darin befindliche brauchbare Blatt herausfindet. Zu dieser Fähigkeit gelangt man naturgemäß nur durch langjährige Übung, und sie offenbart sich darin, daß sich dem Auge ganz bestimmte Merkmale einprägen, die selbst beim flüchtigsten Blick die Technik, die Entstehungszeit, den Meister und den Stoff erkennen lassen. Gegenüber dem einzelnen Künstler mußte das mehrfache Vorüberziehen vieler seiner Bilder, und nicht selten sogar seines ganzen Werkes, vor meinen Blicken schließlich dazu führen, daß mir ganz bestimmte und ihm eigentümliche Umstände in der Motivwahl, in der Personengruppierung, der Bevorzugung bestimmter Stellungen usw. deutlich auffielen. Ich mußte feststellen, daß es bei zahlreichen Künstlern Nuancen gibt, die sie, gleichsam wie eine Zwangshandlung, in jedem ihrer Werke anbringen, und wenn sie zu diesem Zweck sogar stofflich überflüssige Nebenfiguren hinzufügen mußten. Das heißt: Ich mußte feststellen, daß eigentlich jeder einzelne Künstler solche Lieblingsnuancen hat und pflegt, und weiter, was schließlich das Entscheidendste ist, daß diese Nuancen am deutlichsten in Erscheinung treten, wenn es sich um Stoffe aus der Geschlechtssphäre handelt. Auf diesem Wege kam ich im Lauf der Zeit ganz von selbst zu einer Reihe kunstpsychologischer Überlegungen und Feststellungen. Und diesen bin ich dann schließlich bewußt nachgegangen. So entstanden die Grundgedanken zu dem vorliegenden Buche. Es handelt sich also auch in diesem Falle um kein aus der Idee entstandenes Programm, das ich damit erfüllen will, sondern ebenfalls und ausschließlich um die Fixierung von Beobachtungen, die sich mir seit einem gewissen Zeitpunkte meiner Materialforschung immer deutlicher aufdrängten . . .

Gewiß wird sehr vieles von dem, was ich, unbeeinflußt von den in gleicher Richtung sich bewegenden wissenschaftlichen Untersuchungen und Feststellungen anderer Forscher, auf meinen besonderen Wegen und Gebieten beobachtet habe, für manche Fachpsychologen nicht überraschend sein, sondern nur neu in den von mir demonstrierten Erscheinungsformen. Denn ich habe nachträglich, als ich mich an die Ausarbeitung meiner selbständig gewonnenen Anschauungen machte, gesehen, daß die in den objektiven Künsten, der Malerei und der Plastik, wirkenden Grundgesetze in der schönen Literatur nicht nur ihr gleichartiges Gegenstück haben — was ich übrigens von vornherein annahm —, sondern daß sie hier auch schon mannigfach zum Gegenstand psychologischer Untersuchungen gemacht worden sind. Ich verweise auf die verschie-

Die nicht allzu spröde Schöne

Holländisches Gemälde. Um 1700. Museum in Gotha

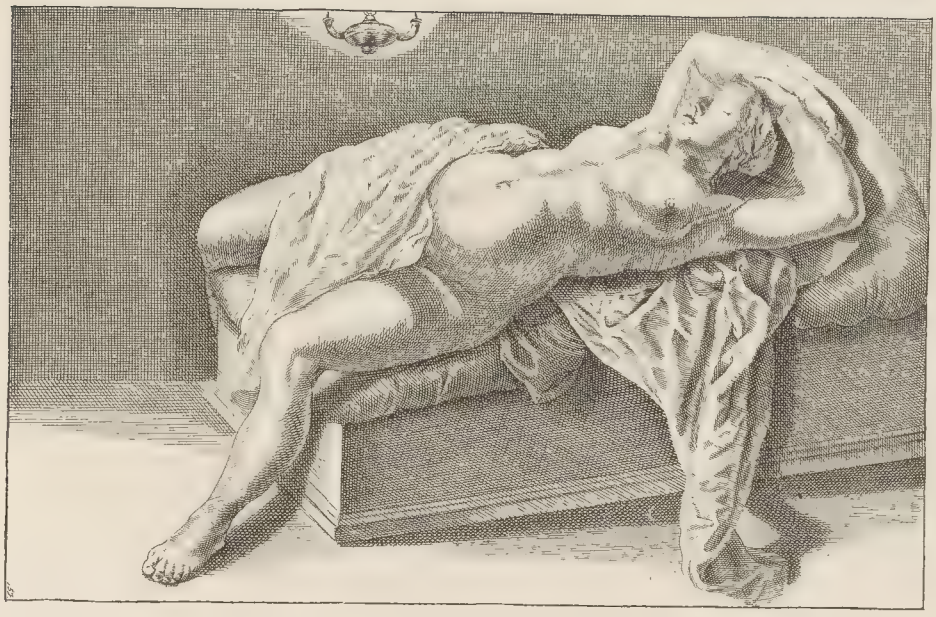
denen literarpsychologischen Studien der Freudschule und jener modernen Psychologen, die sich im Laufe der letzten Jahre von Freud abgezweigt haben. Daß diese eben genannten Forscher, die sich mit diesen Problemen in der Literatur zum Teil so eingehend beschäftigt haben (Freud, Rank), die objektiven Künste, soviel ich übersehen kann, niemals in den Kreis ihrer Untersuchung gezogen haben, ist natürlich nicht auf eine geringere Einschätzung von deren Beweiskraft, geschweige denn auf ein völliges Übersehen zurückzuführen, sondern es hängt das offenkundig mit der schwierigeren Zugänglichkeit dieser Materie zusammen. Daß das aus der Musik sich ergebende Beweismaterial, das von dem, der die Geheimnisse der Tonsprache richtig zu lesen versteht, vielleicht als das überwältigendste eingeschätzt wird, ebenfalls noch gar nicht in dieser Richtung wissenschaftlich ausgebeutet ist, dürfte auf dieselbe Ursache zurückzuführen sein, und wohl auch darauf, daß es ganz besonders schwer ist, die Tonsprache mit Worten in einer aller Welt verständlichen Weise auszudeuten. Aus diesen Gründen allein fehlen also derartige Untersuchungen, wie man sie über die schöne Literatur (Lyrik, Drama und Roman) schon mehrfach hat, hinsichtlich der Malerei, der Plastik und der Musik noch vollständig. Was nun speziell die objektiven Künste betrifft, so können diese Untersuchungen von den Fachpsychologen auf absehbare Zeit auch nicht ohne weiteres unternommen und nachgeholt werden. Und zwar deshalb nicht, weil ihnen eben das besonders beweiskräftige Bildmaterial in dem nötigen Umfange nur in den wenigsten Fällen erreichbar ist. Die sämtlichen Werke eines Shakespeare, eines Goethe, eines Grillparzer oder eines Hebbel besitzt der Gebildete entweder sowieso, oder er kann sie sich von einem auf den andern Tag aus jeder öffentlichen Bibliothek besorgen. Die gesammelten Werke der Maler und Bildhauer müssen trotz der vorhandenen reichen Kunstliteratur zumeist erst gesammelt werden. Nur über die ganz großen Meister gibt es umfassende Zusammenstellungen ihrer Werke. Aber die großen Meister sind nicht die beweiskräftigsten. Es sind dies im Gegenteil die mittleren und kleineren, einschließlich der Tagesgrößen. Nicht daß die großen Meister weniger oder gar nicht in den Rahmen unseres „Schemas" paßten, — ach, sie passen genau so hinein wie die allerkleinsten. Hier gibt es nicht eine einzige Ausnahme. Aber das Werk des kleineren und mittleren Künstlers trägt die Schlacken des Produktionsprozesses zumeist ungleich deutlicher an sich. Und aus solchen Schlacken kann man am überzeugendsten die Untergründe ablesen und nachweisen, aus denen sie emporgestiegen sind. Von solchen Durchschnittsgrößen werden aber niemals oder nur in sehr bedingtem Maße Sammelwerke veranstaltet werden. Da man also das zu einer solchen Studie benötigte Originalbildmaterial nur im Laufe vieler Jahre, die man ausschließlich dieser Arbeit widmet, zu Gesicht bekommt, oder es nur durch eine so umfangreiche Sammeltätigkeit wie die meine, wo man oft das Beste sozusagen nebenher findet, zusammenbringen kann, so halte ich mich nicht nur für befugt, sondern auch für verpflichtet, dieses Material zusammenzustellen und es mit den von mir gemachten Beobachtungen und Schlußfolgerungen zu veröffentlichen.

22. Phallische Karikatur zu den Werken von Rabelais. 16. Jahrhundert

23. In Erwartung. Französischer Kupferstich. 16. Jahrhundert

Die Hemmnisse der Sexualforschung. Bevor ich zu meinen speziellen Untersuchungen übergehe, muß erst noch ein sehr wichtiger Punkt aufgehellt werden. Es muß der Umstand geklärt werden, der dazu geführt hat, daß auch auf dem Gebiete der Sexualwissenschaft ein Teil der bedeutsamsten Zusammenhänge noch sehr wenig entschleiert ist, obgleich, wie ich schon an der Spitze des ersten Kapitels hervorhob, über alles, was irgendwie mit dem Geschlechtsleben zusammenhängt, seit anderthalb Jahrzehnten unbedingt und nur wenig gehemmt durch den Krieg das allermeiste geredet und geschrieben wird; vielleicht mehr als über die meisten anderen Lebensgebiete zusammen. Diese Klärung ist außerdem deshalb von ganz besonderer Wichtigkeit, weil sich dabei zeigen wird, daß es sich um einen Faktor handelt, den man auf diesem Gebiet dauernd in Rechnung stellen muß, weil er dauernd in Aktion bleiben und in fälschender Richtung von Einfluß sein wird.

Gewiß kann man im Hinblick auf die vielen hier noch ungeklärten Grundfragen und Zusammenhänge einwenden, daß das Sexualproblem als Wissenschaft eben eine sehr junge Wissenschaft darstelle, und höchstens 15—20 Jahre alt sei. Weiter kann man einwenden, daß sich im Sexualproblem ein ganz ungeheurer Fragenkomplex aufgetan habe, und jeder Tag von neuem erweise, daß das gesamte individuelle Leben, und auch ein großer Teil des sozialen Lebens ausschließlich im Sexuellen verankert ist. Unter solchen Umständen läßt sich sicher mit einem gewissen Rechte sagen, daß es der Forschung einfach technisch nicht möglich war, in der Zeit, seitdem die junge Wissenschaft vom Sexuellen als Wissenschaft anerkannt ist, ernsthaft an alle Fragen, die sich hier auftun, heranzutreten; geschweige denn, auch nur die wichtigsten zu einer Lösung zu führen. Aber alle diese berechtigten Einwände reichen doch nicht aus, hinreichend zu erklären, warum selbst ganz offenkundige Zusammenhänge zwischen den



24. Nachher. Französischer Kupferstich. 16. Jahrhundert

Erscheinungen des Lebens und dem Sexuellen bis jetzt völlig ignoriert worden sind, daß also z. B. hinsichtlich des Künstlerischen und seiner Zusammenhänge mit der individuellen Erotik besonders wenig aufhellende Arbeit getan wird, und daß sämtliche Kunstschriftsteller scheinbar blind an diesem Punkt vorbeigehen, trotzdem einem die engen Verknüpfungen auf Schritt und Tritt in die Augen springen. Das kann unbedingt nur aus einer anderen Wurzel zu erklären sein. Und diese andere Wurzel ist denn auch vorhanden. Damit kommen wir zu dem oben erwähnten wichtigen Umstand, der hier in erster Linie aufzuhellen ist und auf den mit ganz besonderer Deutlichkeit hingewiesen werden muß.

Dieser Punkt lautet: Die sogenannte heilige Scheu vor dem Eindringen in das Wesen und die Probleme der Individualerotik, die man immer und immer betont hört, dieser sogenannte Respekt vor dem Persönlichsten, den man angeblich wahren muß, — diese und ähnliche Motivierungen sind im Grunde vielfach gar nichts anderes als die verklausulierte Furcht vor einer Selbstentlarvung: Jeder fürchtet, durch eine solche Diskussion sich selbst in irgendeiner nicht rühmlichen Weise zu dekouvrieren. Das ist es in Wahrheit. Weil so viel Persönliches an den sexuellen Dingen hängt, darum handelt es sich in allen Fragen der Sexualität immer viel mehr um ein Nicht-sehen-wollen als um ein tatsächliches Übersehen. Und man übersieht die hier sich aufdrängenden Zusammenhänge völlig bewußt. Denn ein Übersehen ist in unendlich vielen Fällen einfach undenkbar. So wenig man den Kanonendonner zufällig und ständig überhören kann, der stundenlang direkt vor dem Hause ertönt, in dem man sitzt, so wenig können in der Kunst — um diese Methode an der uns speziell beschäftigenden Materie zu exemplifizieren — permanent jene Nuancen unbemerkt bleiben, die in einer unübersehbaren Fülle von großen und größten Kunstwerken mit geradezu provokato-

4*

rischer Geste den dahinterstehenden Inspirator verraten. Selbstverständlich tritt zu alledem auch die immer noch tonangebende Heuchelei hinzu, die sich scheut, die keuschen Ohren zu verletzen, und die darum lieber mit einem ästhetisierenden Gallimathias am Kern und Wesen der Dinge vorbeiredet, statt daß sie den Mut aufbringt, das Natürliche natürlich zu nennen.

Die weitere Konsequenz dieser Furcht vor Selbstentlarvung ist, daß in diesem Punkt andererseits ganz unheimlich viel gelogen wird. Man kann wirklich dreist sagen, daß in Eroticis nicht nur am meisten gelogen wird, sondern daß in diesem Punkt fast jeder einzelne Mensch lügt und am allermeisten belügt er sogar sich selbst. Er lügt, ob er über diese Dinge schweigt, oder ob er darüber spricht. Spricht er darüber, so geschieht dies zumeist in der Weise, daß er seine Person irgendwie zu einem Idealtyp emporsteigert. Dieses zu allen Zeiten typische Bestreben ist in der unwandelbaren Tendenz begründet, wonach jeder Einzelne in irgendeiner Hinsicht als ein bevorzugtes Menschenexemplar gelten möchte, und daß er deshalb alles Mögliche unternimmt, um das zu verschleiern, was nach seiner Meinung eventuell als minderwertig angesehen werden könnte, was also die Meinung bei seinen Mitmenschen aufbringen könnte, als sei er von der Natur nicht nur nicht verschwenderisch, sondern sogar stiefmütterlich bedacht worden. Aus diesem Umstand leitet sich auch das bekannte Protzen vieler Männer mit ihrer Potenz und mit ihren großen Erfolgen bei den Frauen her, indem sie angeblich „nur zu wollen" brauchen, um jede einzelne ohne Ausnahme auch schon zu besitzen*).

Was das Protzen mit der eigenen Sexualkraft betrifft, so lassen sich speziell aus der Memoirenliteratur unendlich viel bezeichnende Beispiele für diese typischen Renommageformen beibringen. Ich begnüge mich mit zwei Stichproben aus den Memoiren Casanovas (nach der vollständigen Ausgabe von Heinrich Conrad), mit zwei Beispielen aus der Lebensbeichte des mit mehr als einem halben Tausend erfolgreicher Liebschaften sich rühmenden Retif de la Bretonne und mit einem Beispiel aus einem modernen erotischen Roman. In der Schilderung eines neuen Liebesabenteuers schreibt Casanova:

„Alles deutete darauf hin, daß Henriette die ihr von mir erwiesenen Aufmerksamkeiten angenehm waren; mit einem Wort, mir schien es klar und deutlich zu sein, daß sie durchaus nichts dagegen haben würde, ihren alten Liebhaber mit mir zu vertauschen. Mit dieser Hoffnung durfte ich mir um so eher schmeicheln, da ich in physischer Beziehung alle Eigenschaften besaß, die einem Musterliebhaber zieren können . . ." (III, 37).

Aber es genügt Casanova nicht, in der Form der bloßen selbstbewußten Konstatierung seiner besonderen physischen Eigenschaften vor den Lesern seiner Memoiren zu renommieren, — daß er ein Herkules ist, das muß noch ganz anders unterstrichen und dem Leser zum Bewußtsein gebracht werden. Die Schilderung seiner lange währenden Liebschaft mit der schönen Nonne Maria Magdalena in allen ihren Details bietet ihm dazu die günstigste Gelegenheit. In diesem Verhältnis kam es zu einer Reihe ganz ungeheuerlicher Ausschweifungen, denn die schöne Muraner Nonne war gleichzeitig die Geliebte des als Botschafter in Venedig lebenden französischen Kardinals Bernis, dem die Doppelliebschaft seiner Freundin eine Stimulanz seiner eigenen erotischen Genüsse bildete. Zu den besonders begehrten Vergnügungen des nicht allzu potenten Kardinals gehörte der Scherz, heimlicher Zeuge der Liebesspiele zwischen seiner Geliebten und Casanova zu sein. Diesen Wunsch teilte die ebenfalls zu allen Ausschweifungen bereite Nonne Maria Magdalena ihrem Freunde Casanova am Schluß eines langen und feurigen Liebesbriefes mit. Die betreffende Stelle lautet:

„Jetzt, mein Freund, bleibt mir nur noch eins zu fragen: Bist du in der Laune, dich in den Augenblicken, wo du dich der süßesten Wollust der Sinne überlieferst, von einem anderen Manne sehen zu lassen? Diese Ungewißheit ist jetzt meine Qual . . ." Auf diese Frage antwortete Casanova: „Aus allem,

*) Zur Unterstützung meiner allgemeinen Ausführungen füge ich hinfort bei den Punkten, wo es mir nötig erscheint, ergänzende Zitate und Kommentare ein. Ich wählte für diese Ergänzungen eine kleinere Druckschrift, um dem Leser die allgemeine Übersicht zu erleichtern. D. V.

¶Nun eſſet lieben kinderlein
Die koſt hat weder gred noch bein
Was jr nit mügt das laſſet ſton
So naſcht der negſt bey mir daruon.

¶Wer möcht ein ſolches ay bezaln
Weñ es nicht kommen wer an ſchalt
Es iſt gantz friſch vnd warm fein
Wers nicht gelaubt der peiß darein.

25. Deutsches skatalogisches Holzschnittflugblatt. 16. Jahrhundert. Original im Staatsmuseum Gotha

was du mir über deinen Freund erzählt hast, habe ich eine genaue Kenntnis seines Charakters gewonnen; ich liebe ihn, und ich halte ihn für meinen Freund. Wenn dich nicht ein Gefühl von Scham abhält, dich in glühender, zärtlicher Vereinigung mit mir von ihm sehen zu lassen, wie soll denn ich selber mich schämen, da doch im Gegenteil alles mich nur stolz machen kann. Ich kann, meine Göttin, weder darob erröten, daß ich dich erobert habe, noch kann ich mich schämen, zu zeigen, mit welcher Freigebigkeit die Natur mir Schönheit und Kraft schenkte, denen ich so lebhafte Genüsse verdanke und denen ich die Gewißheit verdanke, das von mir angebetete Weib an diesen Genüssen teilnehmen zu lassen."

Soviel an Belegen über die typischen Renommistereien Casanovas über seine außerordentliche Potenz. Retif de la Bretonne ist in der ersten von mir aus seiner Lebensbeichte ausgewählten Stelle etwas summarisch. Er schreibt:

„Nachdem ich die Schauspielerinnen der großen Oper aus dem Gesichtskreis verloren hatte, sehnte ich mich nur noch nach verwegeneren und außergewöhnlichen Abenteuern. Zwei davon habe ich in den „Paysan-Paysanne pervertis" verwendet; in diesem Roman stammen die meisten Seitensprünge Edmunds aus meinen eigenen Erlebnissen." (S. 91)

Aber auch Retif begnügt sich nicht bloß mit einer so einfachen Bekanntgabe seiner Potenz und seiner Unwiderstehlichkeit an die Leser. Was er für ein erotisches Ungeheuer an Kraft ist, das muß dem freundlichen Leser noch ganz anders plakatiert werden. Und er tut es im vierten Band von Monsieur Nicolas bei der Schilderung der Wirkung, die das Lesen eines damals weit verbreiteten pornographischen Romans angeblich hervorgebracht hat. Man liest an der betreffenden Stelle seiner Lebensbeichte:

„Irgend einer meiner liederlichen Bekannten hatte mir an einem Sonntagmorgen, als ich noch im Bette lag, den erotischen Roman Le Portier de Chartreux gebracht. Neugierig und heißblütig machte ich mich schleunigst darüber her und las ihn im Bette. Nach den ersten zwanzig Seiten stand ich in Flammen. Da kam gerade die kleine Manon Lavergne, eine Verwandte der Mutter Sallier, und brachte mir die Wäsche, die Mutter Sallier mir zu waschen pflegte. Ich hatte die ganze Welt, sogar Zephire, vergessen. Ich umarmte das junge Mädchen, großen Widerstand fand ich dabei nicht. Als sie wieder fort war, setzte ich meine Lektüre fort. Eine halbe Stunde später kam Cäcilie Decoussy, eine Freundin meiner Schwester Margot, die sich erkundigen sollte, warum ich mich gar nicht mehr bei ihr blicken ließ. Ohne auf die Lebenslage dieser jungen Blondine Rücksicht zu nehmen — sie stand kurz vor ihrer Verheiratung — und ohne zu bedenken, auf welche häßliche Weise ich damit meine Schwester, ihre Freundin, beleidigte, attackierte ich sie in meiner Raserei so heftig, daß sie mich für verrückt geworden hielt und vor Schreck nachgab, nachdem sie mich himmelhoch gebeten hatte, von ihr abzulassen ... Wiederum nahm ich das unheilvolle Buch vor. Nach ungefähr drei Viertelstunden trat Therese Courbuisson lachend und schäkernd in mein Zimmer: „Seh einer den Faulpelz! Noch im Bett!" Sie kam an mein Bett und wollte mich necken. Ich lauerte, dann griff ich schnell nach ihr, hob sie wie eine Feder hoch und zog sie mit einer Hand fest an mich heran. Bevor sie wußte, was ihr geschah, hatte ich sie bereits, und stark sinnlich, wie sie war, machte sie alsbald mit ... Dann entwand sie sich meinen Armen und eilte davon ... Ich las weiter. Das Bett wurde mir zu warm. Der dreimalige Liebesgenuß, zumal Gewalt dabei angewendet worden war, hatte meine Sinne auf das höchste erregt und meine durch die Lektüre angefachte Begehrlichkeit noch verdoppelt. Ich stand auf, fest entschlossen, Zephire aufzusuchen, sie in mein Zimmer zu führen und mit ihr meine Liebestollheit zu befriedigen. In diesem Augenblick klopfte es an meine Thür, die nur angelehnt war. Ich begann zu zittern, weil ich vermutete, es sei Zephire. „Wer da?" rief ich. „Herein!" „Seraphine," sagte eine Stimme, die mir nicht unbekannt vorkam. Ich erschrak, im Glauben, es sei Seraphine Destroches, die gekommen wäre, um mir mein schändliches Verhalten zu ihrer Freundin Decoussy vorzuwerfen. „Wer da?" wiederholte ich. „Seraphine Jolon!" Jetzt wußte ich, wer es war, die Wirtschafterin eines Bekannten von mir, eines Malers. Ich hatte ihr gelegentlich ein paar Liebenswürdigkeiten gesagt. Beruhigt öffnete ich ihr. „Ich komme zu Ihnen," sagte das hübsche junge Mädchen, „mit einer Bitte. Können Sie mich nicht Fräulein Delaporte empfehlen? Fräulein Delaporte, die viel

26. Phallische Illustration zu Gargantua von Rabelais. 16. Jahrhundert

27. Die Vermummung zeigt die Wahrheit. Holländische phallische Karikatur von D. Geyn. 17. Jahrhundert

auf Sie hält, könnte mir einen großen Dienst erweisen." „Gewiß, aber setzen Sie sich mal erst, schöne Nachbarin!" sagte ich. Seraphine war ein reizendes Ding von tadellosem Wuchs. Ich packte sie und warf sie auf das Bett Sie wollte sich wehren, aber damit goß sie nur Öl ins Feuer. Ich wurde fertig und begann von neuem ... „Lassen Sie mich ... meine Schwägerin wartet draußen ..." Ich ließ mich nicht stören. Der Gedanke daran verdreifachte meine Kräfte. Ich war wie toll. Da ging die Tür auf. Es war die schöne Agathe Fapard-Jolon. „Hilf mir, ach, hilf mir!" stöhnte Seraphine ganz erschöpft. Ich lasse sie mit hochgehobenen Röcken liegen, wie sie liegt, springe auf, werfe die Tür mit einem Fußtritt zu, schleppe die reizende Brünette auf das Lager ... Mehr erschrocken als überwunden wird sie das Opfer meines sechsten Triumphes, der mir nicht schwerer fällt, als der erste, dank meiner heißen Phantasie, die mehr hilft als alle „Satyrions". Mit einem Male kam ich wieder zu mir. Meine Leidenschaft war befriedigt; ich schämte mich meiner Raserei und entschuldigte mich tausendmal bei den beiden Schwägerinnen. Es gelang mir nur mit Mühe ... Das ist die Wirkung erotischer Lektüre! Aber ich kenne ein noch gefährlicheres Buch als die vorher genannten, die „Justine" von de Sade, es verführt zur Grausamkeit."

28. Wappen Papst Urban VIII., von Bernini an einer Säule des Baldachins über dem Allerheiligsten in der Peterskirche, Rom. Symbolisierung einer schwangeren Frau

Nun wird es gewiß niemand mehr geben, der Retif nicht für einen Ausband idealster männlicher Kraft hält; sofern er ihn nicht für einen skrupellos renommierenden Erotomanen hält, womit natürlich das einzig Richtige getroffen ist.

Als modernes Beispiel solcher typischer Renommisterei gebe ich den folgenden Auszug aus dem Buchhändlerprospekt des 1908 erschienenen erotischen Romans „Aus den Erinnerungen eines Detektivs" von Philipp Lust. Dieser Prospekt lautet:

Der Schreiber dieser Memoiren verstand sich auf den Beruf des Kriminalisten und auf den Beruf des Liebhabers gleich gut. Engherzige Fachsimpel werden ihm vielleicht einen Vorwurf daraus drehen, daß überall da, wo der Liebhaber und der Kriminalist miteinander in Konflikt gerieten, der Liebhaber Recht behielt. Aber die Frauen werden es ihm hoch anrechnen, denn sie lieben ja die heißblütigen, die impulsiven Männer, nicht die kalt berechnenden. Für ihn stand eben der Kuß einer schönen Frau höher als der Triumph, einen gewiegten schweren Jungen einzufangen. Dabei verdankte er seine großen Erfolge als Kriminalist gerade der Anziehungskraft, die er auf das weibliche Geschlecht ausübte. Im Wiener Polizeipräsidium war man schlau genug, ihm alle die Affairen zuzuteilen, bei denen Frauen die Hauptrolle spielten. Was seiner Gewandheit als Detektiv nicht glückte, gelang bestimmt seiner Verführungskunst als Kavalier. So kommt es, daß er nicht nur in allen großen Skandalgeschichten der letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts in der Wiener Gesellschaft mit Erfolg tätig gewesen ist, sondern, daß er auch die berühmtesten Hochstaplerinnen und Verbrecherinnen in seinen Händen — und wenn sie schön waren — auch in seinen Armen gehabt hat. Er macht sich gar kein Gewissen daraus, wenn er so einen schönen Vogel im Käfig hatte, ihn gehörig für sich zu rupfen. Im Präsidium kannte man seine Schwächen (?) wohl ganz genau, aber wegen seiner außerordentlichen Befähigung drückte man beide Augen zu. Ja, schützte ihn oft noch, denn seine Dienste waren in mancher Beziehung unschätzbar. — So kann er denn Vieles erzählen, und er erzählt frei von der Leber weg. — Doch hören wir, wie er selbst seine Aufzeichnungen einleitet: „Ich bin ein alter Mann. Die Frau, die ich liebte, und die mich liebte, liegt im Grabe, und von ihr bleibt mir nichts als die Erinnerung an die Wonnen, die sie mir geschenkt. In der Einsamkeit meines Alters steigen sie wieder und wieder vor mir auf, umgaukeln mich und fachen die Feuer, die ich längst erloschen glaubte, wieder an. — Aber ich bin ein alter Mann. Einst habe ich die Frauen geliebt, heute bin ich Philosoph genug, mich ins Unabänderliche zu fügen. Wenn ich noch derselbe wäre wie früher — — ja! Aber so bleibt mir kein Mittel, mit der Glut meiner Erinnerungen fertig zu werden, als sie niederzuschreiben. Ich will mich nicht besser machen, als ich bin. Mit den Erinnerungen an die Eine — drängt sich noch so mancher blonde und braune und schwarze Kopf an mich heran. Alle die roten Lippen, die ich geküßt, bieten sich mir wieder dar — ich werde also auch ihre Küsse erzählen. O, sie waren alle, alle so süß! — — Ich habe mein Leben genossen. Mir ist kein Nektartropfen daneben gegangen. Ich habe mir oft mit Gewalt genommen, was mir sonst nie gewährt worden wäre, aber es hat darum nicht schlechter geschmeckt. Eher besser. Mein Gott, ich bin eben ehrlich. Ob Gelehrter, ob Offizier, ob Künstler, ob Verbrecher oder ob Polizist wie ich — wenn uns ein Weib in Liebe empfängt, pfeifen wir auf alles! — Die Welt hat ja nichts Schöneres als das Weib! — —"

Der Roman hält was dieser Prospekt verspricht, und wenn sein Verfasser die Wahrheit sprechen würde und nicht alles erlogen wäre, so wäre ihm tatsächlich kein Nektartropfen daneben gegangen.

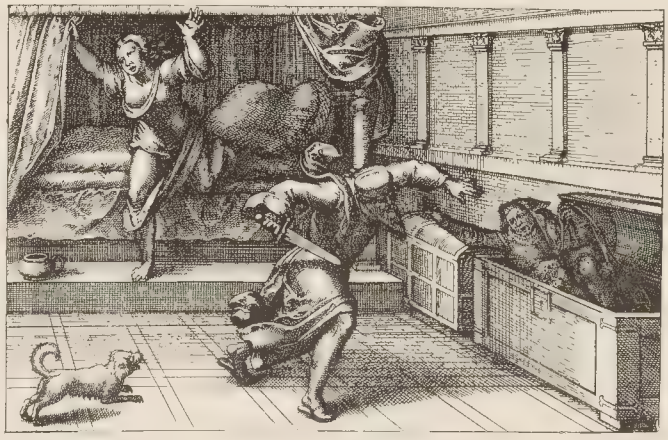
Die Flohsucherin

Holländischer Schabstich von G. Valck nach einem Gemälde von M. van Musscher

Die zeichnenden Künste bieten durchweg dasselbe Bild. Es gibt eine große Reihe Maler, darunter sehr berühmte, die auf ihre Weise genau so verfahren, indem sie in den Aktdarstellungen, die sie von sich selbst machen, oder in erotischen Phantasien, in deren Mittelpunkt sie selbst stehen, sich stets als wahre Herkulesse in Sexualibus darstellen. Von bekannten nicht mehr lebenden Künstlern, von denen mir derartige gezeichnete oder gemalte Selbstbildnisse im Laufe der Jahre vor Augen gekommen sind, nenne ich u. a. Rembrandt, Boucher, Goya, Rowlandson, Makart, Wilhelm Kaulbach, Lossow, Beardsley. Verschiedene von diesen, wie z. B. Kaulbach und Lossow, haben nicht nur sehr oft sich selbst als die Akteure in den von ihnen mit Bleistift oder Pinsel entworfenen Liebesszenen dargestellt (betr. H. Lossow siehe das Kapitel „Das Gefühl"), sondern sich obendrein auch als hervorragend befähigte Recken auf diesem Gebiet idealisiert. Wenn man alle die Künstler von Rang nennen wollte, die ihre Person in der Rolle des Zeus, des erfolgreichen Mars, eines galanten Schäfers, also in irgendeiner Verkleidung in erotischen Darstellungen auftreten ließen, so würde sich eine Liste von vielen hundert Namen ergeben. Zum Beleg möchte ich in dieser Hinsicht auf den berühmten und leider so jung verstorbenen Engländer Aubrey Beardsley als einzigen verweisen. Von ihm sind eine ganze Reihe erotischer Zeichnungen in weiteren Kreisen bekannt geworden; so vor allem seine kurz vor dem Kriege neu aufgelegten Zeichnungen zur Lysistrata. Das auffälligste an diesen Zeichnungen sind die geradezu ungeheuerlichen phallischen Vorstellungen, in denen Beardsley bei allen Männerdarstellungen schwelgt. Am imponierendsten und in mehreren variierten Wiederholungen hat er in dieser Richtung jedoch den in jugendlicher Kraft und Schönheit strotzenden athenischen Gesandten dargestellt (vgl. die entsprechenden Abbildungen im „Amethyst" und in den „Opalen"). Dieser junge Gott der erotischen Kraft und Potenz sollte nun aber tatsächlich niemand Anderen idealisieren als ihn selbst. In seine ungeheuerliche Physik hatte sich Beardsley selbst hineingeträumt, wie aus mündlichen Berichten bekannt geworden ist.

Daß es sich in allen solchen und ähnlichen erotischen Phantasien um planmäßige Übertreibungen handelt, die zum Teil, wie z. B. bei Beardsley, sogar ein Defizit von Kraft verdecken sollten, steht für mich außer allem Zweifel. Bei Casanova und Retif de la Bretonne wird es sich überhaupt um direkte Lügenbeuteleien handeln; die in gewisser Weise nachprüfbaren Beweise hierfür werde ich weiter unten in anderem Zusammenhange erbringen, wo ich eingehender über die Bedeutung der galanten Memoirenliteratur zu sprechen habe. An dieser Stelle nur soviel: Es sind offensichtliche Lügenbeuteleien nicht deshalb, weil derartige Formen der Ausschweifung in das Reich der Fabel gehören, — sie sind im Gegenteil zu allen Zeiten alltäglich, — sondern weil sie in der verwendeten Weise allzu deutliche Requisiten eines raffiniert überlegten stofflichen und literarischen Programms sind, in dem derartige Renommistereien an den betreffenden Stellen systematisch vorbereitete Steigerungen sind, und technisch deshalb gar nicht fehlen dürfen ....

Soviel in diesem Abschnitt zum Beleg der Unwahrhaftigkeit und Unzuverlässigkeit in allen erotischen Selbstbekenntnissen, die aber, wie schon gesagt, im Schweigen und Verschweigen ebenso groß ist. Die oben als besonders wichtig bezeichnete Klärung dieses Punktes ist also aus zwei Gründen wichtig. Erstens: weil sich erst hieraus in hinreichender Weise erklärt, warum so viele Fragen und Zusammenhänge auf sexuellem Gebiete noch so wenig aufgehellt sind; man will dieses Problem nicht



Die Strafe des Ehebrechers
29. Deutscher Kupferstich. Um 1580

Segnities enorme malum Iuuenumq; Senumq;,
At Iuuenum Syren Vlauda, querela Senum.

Symbolisierung der Dummheit

30. Deutscher Kupferstich von H. Goltzius. 17. Jahrhundert

sehen, weil zuviel Persönliches damit verknüpft ist. Zweitens: weil sich dadurch unserem Blick die zahlreichen irreführenden Umwege auftun, auf die die konkrete Wahrheit in den meisten Fällen ausbiegt; jeder will vollkommener scheinen, als er ist.

*

Die Bedeutung der modernen Psychologie. Die Lösung des uns in diesem Buche beschäftigenden Rätsels über das treibende Element im individuellen künstlerischen Produktionsprozess habe ich bereits oben (S. 8) vorweggenommen, indem ich den individuellen Eros, das heißt also die spezifische Geschlechtsveranlagung, als dieses Element plakatierte. Um nun in einer eingehenden Begründung zu zeigen, daß es tatsächlich dieser Faktor ist, der sich als das formgestaltende Prinzip beim einzelnen Künstler und im Einzelkunstwerk manifestiert, muß ich damit beginnen, in einer kurzen zusammenfassenden Übersicht zu zeigen, zu welchen Ergebnissen über die Zusammenhänge zwischen Sexualität und individueller Psyche die moderne Sexualwissenschaft gekommen ist. Das heißt also: zu welchen für alle Menschen in gleicher Weise gültigen Ergebnissen man in dieser Frage gekommen ist.

Der Nachweis über die Zusammenhänge zwischen individueller Sexualität und individueller Psyche bei allen Menschen muß deshalb der grundlegende Ausgangspunkt unserer Untersuchungen sein, weil der Künstler sozusagen eben auch ein Mensch ist; er schwebt gar nicht wie der Geist Gottes in der Bibel über den Wassern. Da eine solche wenig haltlose Existenz auch in der Kunst nicht möglich ist, deshalb sind für den Künstler gleichfalls die allgemeinen, unsere Psyche beherrschenden Gesetze allein maßgebend. Bei der Anführung der Ergebnisse der modernen Sexualwissenschaft kann es sich meinerseits in der Hauptsache natürlich nur um jene Richtungen in der modernen Psychologie handeln, die sich nach meiner Meinung einzig als fruchtbar für die Zukunft erwiesen haben. Es sind dies in erster Linie die Ergebnisse der genialen Forschungen des Professors Sigmund Freud und die seiner begabtesten Schüler (Abraham, Rank, Simmel usw.), aber auch die der Abtrünnigen dieses Kreises, wobei ich in erster Linie auf den außerordentlich scharfsinnigen wiener Psychologen Wilhelm Stekel verweise. Durch die von diesen Forschern begründete und ausgebildete Psychoanalyse eröffnen sich der Einsicht in die Gesetze unseres Denkens und Handelns nicht nur ganz

neue, sondern auch ganz ungeheure Perspektiven. Ich will jedoch nicht unterlassen, hervorzuheben, daß ich mit einer ganzen Reihe von Schlußfolgerungen dieser beiden Schulen ganz und gar nicht einverstanden bin. Die alle anderen Faktoren ausschließende Zurückführung alles individuellen Tuns auf den einen Punkt, den Eros, und die damit verbundene Negierung der sozialen Faktoren als solcher von selbständiger und ebenfalls ursächlicher Wirkung, — das führt diese modernen Psychologen mit ihren Deutungen in dieselbe fatale Sackgasse, in der die herkömmliche ideologische Welterklärung schon lange mehr komisch als erhebend wirkend herumstolpert. Das Betreten dieser Sackgasse beweist nämlich Sigmund Freud bereits auf ziemlich peinliche Weise in einer seiner letzten Arbeiten, die er der Untersuchung über die Zusammenhänge zwischen den Massen und dem Führer widmet. Aus einem einzigen Gesetz läßt sich eben nicht das gesamte historische Geschehen ableiten; höchstens eine einzelne individuelle Menschheitstragödie. Aber auch diese nur bis zu einem gewissen Grade. Die Liebe und der Hunger sind, von der Natur zusammengekoppelt, die allgewaltigen Diktatoren und Former der Weltgeschichte; im Großen wie im Kleinen. Erst wenn beide zusammen sind, ergibt sich ein Ganzes. Der eine Teil kann und darf den andern niemals ignorieren, geschweige denn negieren. Von seiten des historischen Materialismus ist dies auch nie geschehen. Klima, Bodenverhältnisse und genau so die besondere individuelle Veranlagung hat Marx als stets in Rechnung zu stellende und darum ebenfalls in den Rahmen der bestimmenden Elemente gehörige Faktoren bezeichnet. Die große Bedeutung der genialen Freudschen Entdeckungen und die der bedeutenden unter seinen Schülern besteht also nicht darin, daß durch die Feststellung der engen und mannigfaltigsten Beziehungen zwischen Sexualität und Psyche die Rolle des historischen Materialismus als des weltbewegenden Gesetzes alles geschichtlichen Geschehens widerlegt und beiseite geschoben wäre. Ihre Bedeutung besteht vielmehr darin, daß die Freudschen Erkenntnisse es ermöglichen, richtiger als seither festzustellen, unter welchen Voraussetzungen der Einzelne sich in dieses Fundamentalgesetz, aus dem in seiner Massenwirkung das entsteht, was man Weltgeschichte nennt, einfügt und unter ihm individuell auszuwirken vermag. Sie beruht in der Möglichkeit, zu solcher Synthese zu gelangen, und damit einen Schlüssel zu besitzen, der

Symbolisierung der Lüsternheit

31. Deutscher Kupferstich von H. Goltzius. 17. Jahrhundert

5*

32. Neptun und Galatea. Holländischer Kupferstich von Hendrik Goltzius. Um 1600

uns vielleicht eines Tages das letzte Geheimnis über die fundamentalste aller Fragen erschließt — bis jetzt stehen wir freilich erst in den Vorhöfen —, wie sich die Einzelindividualität und die Individualhandlung in die Logik und den historischen Zwang des Gesamtgeschehens eingliedern, unter welchen Voraussetzungen die Persönlichkeit zum Träger der Geschichte werden kann, und wieweit das Einzelindividuum fähig ist, zwar nicht den Rhythmus und den Verlauf, aber doch die Melodie des Gesamtgeschehens zu pointieren oder zu variieren. Darin liegt, wie gesagt, die große geschichtliche Bedeutung der von Sigmund Freud begründeten Psychoanalyse.

*

33. Der verliebte Aktäon. Holländischer Kupferstich von Hendrik Goltzius. Um 1600

Die wichtigsten neueren Erkenntnisse der Sexualwissenschaft. Eine der wichtigsten Erkenntnisse der modernen Sexualwissenschaft dürfte wohl die sein, daß das Geschlechtliche etwas ist, was von jedem Menschen absolut untrennbar ist, solange er lebt; daß der Mensch ein Sexualwesen darstellt von der Minute seiner Geburt an bis zum Augenblick seines Todes. Weiter, daß es infolgedessen während der ganzen Spanne, die zwischen diesen beiden Polen liegt, möge sie noch so kurz oder noch so lang sein, keine Periode der Geschlechtslosigkeit, also des Unbeeinflußtseins von geschlechtlichen Trieben, gibt. In einen kurzen Satz zusammengefaßt heißt das: Jeder Mensch ist ein Erotiker, solange er lebt. Die früher allgemein verbreitete Meinung, daß sich die Sexualität, d. h. die Geschlechtstriebe, erst in einem gewissen Alter (etwa mit 7—10 Jahren) entwickelten, und daß sie im Greisenalter wieder verschwinde, ist demnach irrig. Was zugegeben werden muß, ist, daß sich die Entfaltung der Sexualität

und ebenso ihr Abklingen — nicht ihr Verklingen! — in bestimmten Rhythmen vollziehen, daß es bei jedem Menschen Perioden besonders starker sexueller Expansion gibt, und daß bei der Mehrzahl der Menschen die Hauptperiode dieser Expansion, die Pubertätszeit, ungefähr zur gleichen Zeit auftritt; das heißt, daß speziell in diesem Punkt nur die Rasse und das Klima prinzipielle Unterschiede hervorbringen. Von ebenso großer Wichtigkeit ist die Erkenntnis des intensivsten Beherrschtseins jedes einzelnen Menschen von der Sexualität, so daß sich diese unbedingt in jeder seiner Lebensäußerungen auswirkt. Wilhelm Stekel schreibt in seiner Untersuchung über Sexualität und Berufswahl; „Jeder Mensch ist vom Scheitel bis zur Zehe von seiner Sexualität durchsetzt. Er kann keine Bewegung machen, keinen Satz aussprechen, keine Geste vollziehen, die nicht ein seelischer Verrat wären. In der Schrift, im Gange, im Wesen, in der Haltung, im Blick, im ganzen Gebaren drückt sich unbewußt der sexuelle Wunsch aus." Das ist unbedingt richtig. Eine durch ihre Konsequenzen in anderer Richtung höchst wichtige Erkenntnis ist die nächste Grundtatsache, über die heute gar kein Zweifel mehr existieren kann, nämlich die von Wilhelm Fließ festgestellte Bisexualität eines jeden Lebewesens. Es ist dies also die Tatsache der Zweigeschlechtlichkeit eines jeden menschlichen Wesens; daß somit jeder Einzelne von uns eine homosexuelle Komponente aufweist. Es gibt einen individuellen Unterschied nur in den Bruchteilen, die der einzelne Mann an weiblichen, das einzelne Weib an männlichen Elementen in sich birgt.

Die Sexualität äußert sich in der Form von Spannungen, von denen das Individuum sich zu entlasten strebt. Dieser Vorgang der Entspannung ist das, was wir als Lustbefriedigung empfinden. Nun müssen wir aber wiederum eine ganz außerordentlich wichtige Grundtatsache hervorheben, und zwar eine überaus angenehme: Jede Lust, die wir einmal erlebt haben, verlangt nach Wiederholung, gewissermaßen nach Verewigung. Aus diesem Umstand entwickelt sich von selbst, was wir einen Wiederholungszwang nennen können. Diesem Wiederholungszwang unterliegt jeder Mensch; kein einziger Mensch kann seine sexuellen Spannungen in einer einzigen Umarmung ein für allemal abreagieren. Der Lusttrieb oder das Lustverlangen wirkt in uns wie Flut und Ebbe, es ist der Rhythmus unseres Lebens. Nur das Tempo, in dem dieser Rhythmus sich beim Einzelnen vollzieht, ist verschieden. Der Lusttrieb wirkt in uns also wie etwas ewig Unerfülltes. Damit ist zugleich gesagt: Alles Angeborene wirkt in uns wie ein ewig unerfüllter Wunsch. Jeder Wunsch, der seine Erfüllung nicht gefunden hat, gleicht einem Geiste, der immer wiederkommt, weil er nicht erlöst wurde. Und weiter, was besonders wichtig ist: „Das Unerfüllte ist das Stärkste im Menschen. Das Unerledigte das einzig Ewige und Unzerstörbare."

Das ewig sich wiederholende Lustverlangen ist, wie sich aus dem bis jetzt Gesagten von selbst ergibt, die Sehnsucht nach dem Vorgang des Abreagierens. Dieses Abreagieren vollzieht sich jedoch auf die Dauer nicht unter denselben Voraussetzungen wie bei den ersten Erlebnissen. Ganz von selbst entwickelt sich in den meisten Individuen ein Verlangen nach Vermehrung des einzelnen Lustgewinns. Weil aber ein steter Reizhunger vorhanden ist, ergibt sich ein bei allen Menschen festzustellendes Variationsbedürfnis in allem Geschlechtlichen. „Die menschliche Liebe als Ganzes und in ihren einzelnen Äußerungen", sagt Iwan Bloch in seinem weitverbreiteten Buch „Das Sexualleben unserer Zeit", „wird von diesem Bedürfnis nach Abwechslung, nach Veränderung beherrscht und beeinflußt." In dieser Form tritt das Verlangen nach Vermehrung des Lustgewinns in Erscheinung. Die Tatsache des jeden Menschen erfüllenden Variationsbedürfnisses in der Liebe ist, wie wir weiter unten sehen werden, für

34. Diana und die schwangere Nymphe Callypso. Holländischer Kupferstich. Um 1600

den Reichtum der Kultur von größter Bedeutung; es ist zugleich der Schlüssel für die Erklärung dieses Reichtums.

An dieser Stelle mag auch die folgende auf neueren Forschungen beruhende Feststellung eingeschaltet sein: Weil der sehr oft bis ins hohe Alter vorhandene und aktive Trieb nach Wiederholung der Lust den Rhythmus des Lebens darstellt, also etwas Eingeborenes ist, darum ist die Onanie das schlechthin unausrottbare „Laster", seitdem es zweigeschlechtliche Wesen gibt, und dieses Laster wird auch unausrottbar bleiben bis zu der Stunde, in der das letzte zweigeschlechtliche Wesen im erkalteten Weltraume erstirbt. Dieses menschheitsgeschichtliche Schicksal ist deshalb nicht aus der Welt zu schaffen, weil die Lustbefriedigungsmöglichkeiten, die die Wirklichkeit dem Einzelnen bietet, niemals mit der Intensität des Trieblebens, mit der Häufigkeit der in jedem Individuum ständig von neuem auftretenden geschlechtlichen Spannungen, die nach Entspannung drängen, Schritt zu halten vermögen. Die Onanie ist die ganz von selbst sich aufdrängende der momentanen Situation und Stimmung entsprechende Form der Geschlechtsbefriedigung; denn nur die Phantasie kann alles das — und obendrein sofort — liefern, was die Sehnsucht begehrt. Auf diese Weise erfüllt die Selbstbefriedigung durch die sie begleitende und leitende Phantasie die Vermehrung des Lustgewinnes, den eine karge Wirklichkeit, zumeist schon in sehr nahen Grenzen, der Sehnsucht vorbehält. Da ich hier keine sexualhygienische Studie zu schreiben habe, so kann ich mir den Nachweis sparen, daß dies nur für die Moralheuchelei tragisch ist, indem all die Schauermärchen über die angeblichen entsetzlichen Folgen dieses „Lasters" glücklicherweise nichts als Schauermärchen, das heißt restloser Humbug sind. Es ist eine der erfreulichsten Feststellungen der letzten Jahre auf dem Gebiete der Sexualwissenschaft, daß alle die sogenannten betrüblichen Folgen der Selbstbefriedigung durchwegs auf Selbstbetrug beruhen. (Vgl. Stekel: Onanie und Homosexualität, 1921.) Wenn ich es mir sparen kann und auch sparen muß, hier auf die sexualhygienische Seite dieses Problems näher einzugehen, so darf ich andererseits nicht darauf verzichten, schon an dieser Stelle einige Zusammenhänge dieser Erscheinung mit unserem Thema wenigstens anzudeuten. Das Geheimnis, das ich schon an dieser Stelle entschleiern muß, um etwaigen Mißverständnissen von vornherein vorzubeugen, ist kein geringeres als dieses, daß wir in der Selbstbefriedigung, das heißt in der nicht auf dem normalen physischen Weg zustande gekommenen Abreagierung der sexuellen Spannungen, die Urfunktion, die Urzelle alles kulturellen Geschehens vor uns haben. Alles Schöpferische, und zwar nicht nur in der Kunst, sondern in

Venus und Cupido

35. Holländisches Gemälde von van Mieris. Um 1670

Im Dienst de

Holländischer Kupferstich nach einem Bilde von J.

r Frau Venus

Saenredam. Um 1680. Kupferstichkabinett München

Albert Langen, München

36. Narrenstreiche Holländischer Schabstich von Vinkenboons. Um 1670

jeder Form der Lebensgestaltung, in Organisation und so weiter, ist niemals etwas anderes als formgewordene Sexualität, Sexualität, die, kurz gesagt, auf hundert verschiedene Arten und Weisen, und nur nicht auf dem Wege des Koitus abreagiert wurde.

In diesem Zusammenhang muß außerdem mit aller Deutlichkeit gesagt werden, daß, wenn auch der Trieb zum anderen Geschlecht, die individuelle Abreagierung auf dem Wege des heterosexuellen Geschlechtsverkehrs, sozusagen das natürliche Liebesziel darstellt, das Auftreten sexueller Spannungen gar nicht von dem Vorhandensein eines geliebten Gegenstandes abhängig ist. Weil alles am Menschen Sexualität ist, darum ist jeder Mensch bis zu einem gewissen Grad auch permanent aktive Sexualität. Das beweist der Auto-Erotismus auf das deutlichste. Die Rolle des Auto-Erotismus im Leben des Einzelnen ist ganz ungeheuer und kann gar nicht stark genug betont werden. Sie

ist unbedingt viel größer, als die gemeinhin für die einzig natürliche Form erklärte Rolle des Gemeinsamkeits-Erotismus, der beim Verkehr mit einem geliebten Wesen, oder überhaupt beim Umgang mit einem erotisch sympathischen Mitglied des andern Geschlechts in Erscheinung tritt. Um hier zuerst an dessen Hauptformen zu erinnern, die als jedermann bekannte Beweise des Auto-Erotismus gelten können, verweise ich auf den Inhalt der Tagträume, denen die meisten Menschen mehr oder weniger nachhängen; ich verweise weiter auf seine drastischste Auswirkung in der Sprache, auf die sogenannte „Maulhurerei".

Die Rolle des in dieser Art sich gebärdenden Auto-Erotismus ist für den schöpferischen Prozeß derart bestimmend — er ist, wie hier schon angedeutet sein mag, eine der stärksten Antriebskräfte und ein unerschöpflicher Befruchter —, daß ich mich an dieser Stelle nicht bloß auf diese allgemeinen Bemerkungen beschränken kann. Es ist unerläßlich, diese teils gesprochene, teils geschriebene und darum vielfach auch gedruckte Maulhurerei, die man früher mit dem Begriff Krafthuberei abtat, eingehend zu belegen. Ich beginne mit einer Reihe solcher Proben, die aus hohen und höchsten Mündern und aus begnadetsten Federn flossen, also kurzweg als klassische Beweise ersten Ranges gelten können. Dadurch wird am deutlichsten erwiesen, wie uneingeschränkt von guter und bester Erziehung der heimliche Diktator alles Lebendigen alle Münder öffnet, und daß unter seinem Zwang selbst die zartesten und edelsten Mündchen mitunter ganz merkwürdig deutlich werden. Als erstes Beispiel sei die Verskorrespondenz zwischen dem König Franz I. von Frankreich und seiner Geliebten, der Frau v. Orsonvilliers angeführt. Der König hatte seiner Geliebten beim Abschied nach seinem ersten Sieg über ihre Tugend ein Löckchen an jener Stelle abgeschnitten, an der er siegreich gewesen war. Frau v. Orsonvilliers war darob entrüstet und sandte dem Könige die folgenden Verse:

Das war kein ehrlich Spielchen, Majestät!
Ihr habt mir, ungeachtet meiner Bitten,
Zuguterletzt — mein armer Mund verrät
nicht wo — noch etwas abgeschnitten.

Ei, Majestät, das sind mir schöne Sitten!
— Gott schütze euch — allein was gilt die Wette:
Ihr hättet es ganz sicher nicht gelitten,
Daß man euch da was abgeschnitten hätte!

Die Antwort des Königs lautete:

Das nette Spielchen hat euch zwar verkürzt,
Doch übervorteilt worden seid ihr nicht.
Drum sehet ihr mich keineswegs bestürzt,
Im Gegenteil — ich leg' darauf Gewicht,

Daß nur dem Euren mein Gewinn entspricht:
Für das, was euer Herz mir ungern gönnte,
Leih' ich Euch gern — weil Handel gut und schlicht —
Das, was mir abgeschnitten werden könnte.

Von solchen derbdeutlichen Verskorrespondenzen gibt es aus dem 17. und 18. Jahrhundert mehrfache Beispiele. Ein Herr aus der Gesellschaft Ludwigs XV. schickte an eine „Dame von Rang" die folgenden Verse:

Au plus beau Cul de ma connaissance
Je jure, ô beauté qui m'engage,
Que ton derrière m'a vaincu.
J'aimerais mieux baiser ton Cul
Qu'Hélène au plus beau du visage.
Cette Grecque pleine d'appas,

Par qui le bon roi Ménélas
Se vit coiffé comme une huppe,
Encor qu'on la vante si bien,
Ne porta jamais sous sa jupe
Un Cul si rare que le tien.

Daß gewisse Damen es sich nicht versagten, auf einen derben erotischen Scherz mit einem womöglich noch derberen zu antworten, illustriert dieser schlagfertige Bescheid einer herzhaften Dame.:

Jean demandait à sa voisine,
Où il placerait un moulin;
La dame, qui n'était badine,
Fit cette reponse au voisin:

Si tu veux qu'il n'y manque rien,
Entre mes jambes il sera bien.
Car si l'eau manque par devant
Par derrière il aura du vent.

Wenn man jedoch wirklich erfahren will, wie deutlich selbst die allervornehmsten Damen werden können, wenn sie der Kitzel ihrer besonderen Neigungen sticht, so muß man den berühmten Briefwechsel der Herzogin von Orleans, der Gattin des französischen Regenten und ehemaligen Pfalzgräfin Elisabeth-Charlotte mit der Kurfürstin von Hannover nachlesen. Diese beiden höchstgefürsteten Damen ihrer Zeit leisteten sich einmal den folgenden Gefühlsaustausch. Die Herzogin von Orleans schrieb an ihre hannöversche Freundin:

Diana im Bade. Französischer Kupferstich von L. Desplaces nach einem Bilde von Carlo Maraty. Um 1710

38. Die Ungenierte. Anonymer skatalogischer Kupferstich. Um 1710

De Fontainebleau le 9. Oct. 1694.

Vous etes bien heureuse d'aller chier quand vous voulés; chiez donc tout votre chien de sou. Nous n'en sommes pas de même ici, où je suis, obligée de garder mon etron pour le soir. Il n'y a point de frotoir aux maisons du coté de la forest. J'ai le malheur d'en habiter une, et par consequent le chagrin d'aller chier dehors, ce qui me fache, parceque j'aime à chier à mon aise, quand mon cul ne porte sur rien. Item tous le monde nous voit chier; il y passe des hommes, des femmes, des filles, des garçons, des Abbés et des Suisses; Vous voiez par là, que nul plaisir sans peine, et que si on ne chioit point, je serois à Fontainebleau comme le poisson dans l'eau. Il est très chagrin aut que mes plaisirs soient traversés par des etrons; je voudrois que celui, qui a le premier inventé de chier, ne put chier lui et toute sa race qu'a coup de bâtons! Comment mardi? qu'il faille qu'on ne puisse vivre sans chier? Soyez à table avec la meilleure compagnie du monde, qu'il vous prenne envie de chier, il faut aller chier. Soyez avec une jolie fille ou femme qui Vous plaise, qu'il vous prenne envie de chier, il faut aller chier ou crever. Ah maudit chier! je ne fache point de plus vilaine chose que de chier. Voiez passer une jolie personne bien mignonne, bien propre, Vous vous récriés, ah, que cela seroit joli si cela ne chioit pas! Je le pardonne à des crocheteurs, à des soldats aux gardes, à des porteurs de chaise, et à des gens de ce calibre là. Mais les Empereurs chient, les Imperatrices chient, les Roys chient, les Reines chient, le Pape chië, les Cardinaux chient, les Princes chient, les Archeveques et les Eveques chient, les Generaux d'ordres chient, les Curés et les Vicaires chient. Avoués donc que le monde est rempli de vilaines gens! Car enfin, on chië en l'air, on chië sur la terre, on chië dans la mer, tout l'univers est rempli de chieurs, et les rues de Fontainebleau de merde; principalement de la merde de suisse, car il font des étrons-gros comme Vous — Madame. Si vous croyez baiser une belle petite bouche, avec des dents bien blanches, vous baisés un Moulin à merde, touts les mets les plus delicats, les biscuits, les patés, les tourtes, les farcis, les jambons, les perdrix, les faisans etc. le tout n'est que pour faire de la merde machée etc.

Die doppelt so umfangreiche, und in jeder Zeile gleichartige Antwort der Kurfürstin von Hannover lautet in ihrem Anfang und Schluß:

Hannovre ce 31 d'Octbr. 1694.

C'est un plaisant raisonnement de merde, que celui que vous faites sur le sujet de chier, et il paroit bien que Vous ne connoissés guere les plaisirs, puisque Vous ignorés celui, qu'il y a à chier; c'est le plus grand de vos malheurs, il faut n'avoir chier de sa vie, pour n'avoir pas senti le plaisir qu'il y a à chier; car l'on peut dire, que de toutes les necessités, à quoi La nature nous a assujettis, celle de chier est la plus agréable; On voit peu de personnes qui chient, qui ne trouvent que leur etron sent bon, la plupart des maladies ne vous viennent que faute de chier et les medicins ne nous guerissent qu'a force de nous faire chier, et qui mieux chie, plutot guerit, on peut dire même qu'on ne mange que pour chier, et tout de même qu'on ne chie que pour manger, et si la viande fait la merde, il est vray de dire que la merde fait la viande, puisque les cochons les plus delicats, sont ceux qui mangent le plus de merde. . . . . J'espere qu'apresent vous vous dedirez d'avoir voulû mettre le chier, en si mauvaise odeur, et que vous démeurerés d'accord, qu'on aimeroit autant, ne point vivre, que de ne point chier . . .

Nach dem Genuß dieser beiden Schriftstücke von fürstlicher Hand wirkt die folgende kleine Auswahl von Kraftstellen aus den Briefen Gottfried August Bürgers an seinen Verleger Dietrich in Göttingen zwar gewiß nicht als zahm, aber doch als höchstens ebenbürtig:

„Was Du alter Hosentrompeter, Du hättest den Kupfereinfall, worauf Du so dick und breit thust, zuerst gehabt? — Ich sage Dir aber, daß ich schon im Mutterleibe und schon in dem Zebedär und den Lenden meines Vaters den Einfall gehabt habe. Deine Vermessenheit, Du tollkühner Verleger, steigt

39. Venus und Cupido. Holländischer Kupferstich von Cornelis von Dalen nach einem Bilde von G. Flinck. Um 1670

vollends aufs höchste und verdient ganz gelinde mit der ewigen Verdamnis bestraft zu werden, wenn Du meinst, daß du das Auge und das Herz allein kizelst. Bons dies! Christeln magst du wohl vor Jahren gekizelt haben, wiewohl Du nunmehro dazu auch zu ohnmächtig bist. Du magst mir ja wol kizeln! Bist des alten Kizlers Sohn. Versuch es doch einmal aus Deinen Almanachs Archiv den schönen Scheisdreck auf schönes weißes Schreibpapier, mit schönem Druck, mit Kupfern von Chodowiecky geziert, auf das herrlichste herausgeben und sieh zu, wieviel Herzen und Augen Du kizeln wirst. Die Ärse wirst Du damit kizeln, wenn die schnelle Kathrine vorhanden ist!!! Wenn Dein unsterblicher Autor Dein Papier und Deine Lettern nicht mit Geist beseelte, so würd' es Dir schissern ergehen."

„Adio du alter Hosenscheißer und behalt mich lieb."

„Werden wir nicht bis zur Messe fertig, so bäsalvavenier ich mich von unten bis oben."

„Das Brieflein entweder abschicken oder den Ars drein wischen."

„Schickt mir hübsch Makulatur heraus, um die Subskribenten Nahmen aufkleben zu können. Sie muß aber nicht so schlapp, sondern hübsch steif wie unser Zebedäus seyn."

„Da, Monsieur Verleger, hat er den letzten Transport von Gedichten, samt der Vorrede! Und nun laß er mich ungeschoren und lecke mich Creuzweis im ...."

„Für heute schließe ich mit dem apostolischen Gruße: lik mi im A..."

„Bist auch mein charmantes Geldhähnchen und ich bin dein Scheishähnchen."

„Meine Schw... und meine V... empfehlen sich eurem Schw... und eurer V... bedanken uns schön für die letzthin erwiesene Güte und sehen einem baldigen, anderweitigen Besuche entgegen; so wie sie euch tribulieren, den neuen Wagen doch hübsch bald einzufahren. Adio."

Weitere derartige Stilübungen Bürgers aus seinem Briefwechsel finden sich in S. G. E. II, S. 249 u. flg. Aus der wenig bekannten Priapischen Ode von Bürger gebe ich die folgenden vier zahmsten Anfangsverse:

Es knallet alles was lebet,
Was in den Lüften schwebet,
Es knallt die ganze Welt;
Ein Mädchen von zwölf Jahren,
Mit zwanzig Stoppel-Haaren,
Der Fuchsschwanz schon gefällt.

Was machen nicht für Mienen
Die Hasen und Kaninchen?
Was tut der Sperling nicht?
Der Hengst macht junge Füllen,
Der Boll hat seinen Willen,
Wenn ihn der Kitzel sticht...

Selbst Juno mußte lachen,
Als Jupiter wollt' machen
Ihr einen dicken Bauch;
Doch läßt sie sich's gefallen,
Und läßt sich tapfer knallen
Bei einem Rosenstrauch.

Diana müd vom Jagen
Läßt sich den Spieß behagen,
Sie steckt ihn selbst hinein.
Doch, wer ihr will gefallen,
Der muß dabei vor allen
Recht wohl beschlagen sein...

Diese Ode, betitelt „An die Feinde Priaps", bildete die erste der drei phallischen Oden, die von Bürger, Voß und Stollberg verfaßt und unter dem Titel: Phantasien in drei priapischen Oden dargestellt und im Wettstreit verfertigt von B., V. und St., vereinigt wurden. Die Dichterkrone erhielt Stollberg. Aber auch Voß hätte die Dichterkrone in diesem Wettstreit der Maulhurerei verdient. Denn man muß sich zum Lesen dieser Machwerke beim einen wie beim andern förmlich Gewalt antun. Das Motto, das der spätere Frömmler Stollberg seinem Beitrag „Wahl meiner künftigen Gattin und ihrer Eigenschaften" voransetzte, ist noch das allerharmloseste davon. Es lautet:

Vivat, wer ohn allen Ekel
Auch den ärgsten Gassen-Reckel
Frisch durch Läuse, Schorf und Dreck
Fuchst ins Teufels Namen weg.

Zu Bürgers Lebzeiten kursierten diese Phantasien nur in Abschriften; nach seinem Tode wurden sie jedoch zweimal als Sonderdruck aufgelegt (1800 und etwa 1820). Neuerdings (1906) wurden sie vollinhaltlich im letzten Heft des von Franz Blei in Wien herausgegebenen „Amethyst", Blätter für seltsame Literatur und Kunst abgedruckt.

Wie sehr sich auch Goethe in priapischen Schwelgereien gefiel, belegen die folgenden, in der ersten Ausgabe der römischen Elegien unterdrückten Verse über Priap:

Hinten im Winkel des Gartens da stand ich der letzte der Götter
Rohgebildet, und schlimm hatte die Zeit mich verletzt.
Kürbisranken schmiegten sich auf am veralteten Stamme,
Dürres Gereisig neben mir an, dem Winter gewidmet,
Den ich hasse, denn er schickt mir die Raben aufs Haupt,
Schändlich mich zu besudeln; der Sommer sendet die Knechte
Unflat oben und unten! ich mußte fürchten ein Unflat
Selber zu werden, ein Schwamm, faules verlorenes Holz.
Nun, durch deine Bemühung o! redlicher Künstler gewinn ich
Unter Göttern den Platz, der mir und andern gebührt.

40. Die Bacchantin. Französischer Kupferstich von L. Desplaces nach einem Bilde von L. Fouché. Um 1730

Wer hat Jupiters Thron, den schlechterworbnen, befestigt?
Farb und Elfenbein, Marmor und Erz und Gedicht.
Gern erblicken mich nun verständige Männer und denken,
Mag sich jeder so gern, wie es der Künstler gedacht,
Nicht das Mädchen entsetzt sich vor mir, und nicht die Matrone,
Häßlich bin ich nicht mehr, bin ungeheuer nur stark.

Auch die folgenden vier Zeilen aus dem zweiten Teil des Faust, die sich gegen die Weiber richteten, und ebenfalls im Druck unterdrückt wurden, sind ein Beweis dafür:

Für euch sind zwei Dinge
Von köstlichem Glanz,
Das leuchtende Gold
Und ein glänzender Schw . . .

An dieser Stelle sei auch an die in dieser Richtung bezeichnenden Stellen in Grabbes „Herzog von Gothland" erinnert, sie sind von mir bereits abgedruckt in S. G. E. III, S. 276.

Daß die Franzosen des 19. Jahrhunderts bei der geistigen Austobung ihrer auto-erotischen Spannungen genau so hanebüchen sein können wie ihr berühmter Ahnherr Rabelais, wollte Theophile Gautier in verschiedenen derartigen Briefen einwandfrei dokumentieren. Der Beweis ist ihm durchaus gelungen

In dem „Brief an die Präsidentin", der an eine Madame S . . . gerichtet war, in deren Salon sich Gautier wöchentlich mit seinen Freunden Flaubert, Baudelaire, Henry Monnier und anderen traf, und den er von einer Italienreise am 19. Oktober 1850 aus Rom schickte, findet man (nach der deutschen Übersetzung von Dr. Willy Heine) solche Stellen:

„In Mailand bestiegen wir die oberste Spitze des Thurmes der Kathedrale, einen schneeigen Phallus, der den Himmel einstößt."

„Warum tat kein sphärenhafter und weißer Popo seine runden, frischen und elastischen Schenkel auseinander, warum öffnete er nicht das Zentrum der Wonnen in dem goldig roten Paradiese, warum nicht diesem Meister Jean Chouart, diesem Champignon des Hosenlatzes, diesem Stößel einen Mörser der Kythera?"

„Sie war Figurantin im Senica-Theater, aber das Bombardement hatte eine Schließung des Theaters zur Folge und unterbrach deßhalb ihre choreographische Karriere. Da sie nun ihren Popo nicht mehr öffentlich zeigen durfte, zeigte sie ihn jetzt an abgesonderten Plätzen."

„Wir haben alle Anstrengungen gemacht, um die von der Behörde vorgeschriebenen zwölf Hinterbacken zu sehen, aber wir haben, auf einem gespannten Seil, nicht mehr als vier zu Gesicht bekommen, die, durch einen verschalten Damm getrennt, unter den Röckchen zweier junger deutscher Seiltänzerinnen zwei pralle Popos bildeten und im tête-à-tête nicht einmal unangenehm sein würden. Da wir nicht Deutsch konnten, war es uns unmöglich, uns mit diesen Hinteren zu besprechen (prendre langue avec ces derrières), von denen der eine der Goethe'schen Mignon würdig war, weil er nemlich das nicht war, er war nicht „mignon" (in diesem Sinne: nicht klein) . . . Oh wie gerne, du himmlischer Popo würde ich dir zu Ehren . . ."

Soviel an Beispielen, die nicht namenlos, sondern unter zum Teil berühmtester Flagge in der Weltliteratur stehen. Die Zahl dieser Proben ließe sich, weil es sich in diesen Dingen um den Ausdruck eines der urmächtigsten Gesetze handelt, selbstverständlich vervielfachen, wenn man daraufhin die Briefwechselliteratur und die Bestände an dem durchstöbern würde, was jeweils aus berühmten Kunstwerken weggestrichen wurde, um keusche Ohren nicht zu verletzen.

Denselben Untergründen des zur Manifestation drängenden Auto-Erotismus entströmen selbstverständlich auch die sämtlichen erotischen und obszönen Flüche, Witze, Spottverse, Sprichwörter „aus dem Volksmund", Liedchen, Scherze, Erzählungen usw., deren Zahl in jeder Sprache nicht bloß in die Tausende, sondern direkt in die Zehntausende geht. Das plumpste dieser Art findet man in der Form von obszönen Mauerinschriften, vornehmlich in den öffentlichen Bedürfnisanstalten. Von Beispielen aus der Literatur will ich aus dieser Kategorie der anonymen Maulhurerei nur einiges ganz Wenige anführen. Über die Königin Marie-Antoinette sangen die Franzosen im Anfang der Revolution mit besonderer Begeisterung den folgenden Spottvers:

Madame Veto a mal au cul
C'est Lafayette, qui l' a foutue;
De son Con tout brulé
Fayette en porte la clef.
Dansons la Carmagnole,
Vive le son
Du canon usw.

Zu den ältesten bekannten erotischen Vierzeilern gehören diese beiden, die in ihrer Urform aus dem 16. Jahrhundert stammen.

Magden, wie gefallt dir der,
bistu nit zufrieden?
Wann er ein bißgen länger wär,
dicker wär er mir lieber.

Eitel gut Ding
tragen die Mägdlein in Bossen.
Was sie am liebsten han,
tragen die Junggesellen in Hossen,

In die Reihe der in jeder Mundart gesungenen erotischen Scherzgedichte

Die Liebe entzündet ihre Phantasie

41 Anonymer holländischer Kupferstich. Um 1700

Amynte beim Aufstehen

Anonymer farbiger französischer Kupferstich. Um 1750

42. Verliebte Träume. Englischer Schabstich von Isaac Backett

gehört das bekannte und in seiner Urform ganz harmlose „Zu Lauterbach hab ich meinen Strumpf verloren". Ich gebe es in einer österreichischen Variation:

Z' Loatabam hab i mein Strumpf verlorn,
Ohne Strumpf geh i nit hoam,
Hiaz geh i glei wieder af Loatabam
Und kaf mar an Strumpf zu den oan.
Und wia–r–i af Loatabam einigeh,
Da sitzt huld 's Kramamensch da,
Da sagt ja das Kramamensch glei zu mir:
Und kaft ma da Herr an Strumpf a!
Und wia ma mitsamm aso gehandlt habn,
Gschwillt ma huld glei mein Fuaß an.
Da sagt ja das Kramamensch glei zu mir:
I greif Ihna den Fuaß nit an.

Österreichisch ist auch die folgende erotische Variation des ebenfalls in verschiedenen Mundarten gesungenen Liedchens „Auf der Alm".

Wann der Schnee von der Alma wegageht
Und im Fruahjahr alles grün dasteht,
Wann die Kuhla läuten und die Kalm,
So ist's a wahre Freud auf der Alm.
Is a Freud, wann ma sieht die Sunn aufgehn,
Wann man hört alle Vögeln singen schön
Und dort in dem Dickicht der Meister Gugu schreit,
Is nach mein Hamur a wahre Freud.
Kuh und Kalma sieht man umaspringa,
Und da droben hört ma d' schöni Schwoagrin [singa,
So denk i halt: es hilft nix dafür,
Sie muß di schlafen lassen heut bei ihr.
Kas und Butter kriegt ma bei der Schwoagrin gnua
Und an Schmalzkoch kriegt ma a dazua,
Und wann i fragen tua um a Nachtquartier,
So haßt's: mein lieber Bua, heunt schlafst bei mir.
Auf die Nacht, wann die Schwoagerin schöni Lieder [singt
Und da Gamsbock übern Stigel springt
Und da Stierjager spielt mit seiner roten Kua,
Tan mir a aso, mein lieber Bua.

Ein Beispiel eines zumeist handschriftlich viel verbreiteten erotischen Scherzes, dem man seit Jahrzehnten begegnet, ist die folgende, kaum mißzuverstehende

43. Venus in den Rosen. Französischer Kupferstich nach einem Bilde von F. Boucher

Schuster-Rechnung:

Febr. 1.	Dem H. Pfarrer ein paar Schuhe gemacht	M. 18 —
Febr. 2.	Der Frau Pfarrerin ihre zugenäht	M — 50
Febr. 5.	Der Frl. Tochter einen Rister draufgesetzt	M. 1.—
Mai 1.	Der jungen Frl. Tochter ihre zu enge über Leisten geschlagen	M. —.75
Mai 4.	Der Jungfer Clara ihre mit Pelz besetzt, nebst dabei passenden Zutaten	M. 3.—
Mai 7.	Der Frl. Schwester des Pfarrers ihre versohlt und neues Futter hineingearbeitet	M. 5.—
Mai 9.	Der Magd im Stalle ihre geflickt und vorne ein paar Stiche hineingetan und versohlt	M. 4 —
Aug. 3.	Dem Herrn Pfarrer hinten die Naht zugenäht	M. —.35
Aug. 6.	Der ältesten Frl. Tochter vorne einen Stift eingebohrt und das Futter nachgesehen	kostet nix
Aug. 8.	Der Frau Pfarrerin ihre wieder geöffnet, etwas enger gemacht und frisch eingefaßt	M. 10.—
		Summa: 42.60

Wenn man diese Beispiele der Betätigung des Auto-Erotismus aus dem Volksmunde mit jenen Dokumenten vergleicht, die angesehene Namen zum Urheber haben, so ist die größere Harmlosigkeit auf seiten des Volkes der auffälligste Umstand. Gewiß betätigt sich der Auto-Erotismus im Munde des Volkes sehr häufig ungleich derber, als die hier vorgeführten Proben erkennen lassen. Aber trotzdem kann man unbedingt behaupten, daß der Volksmund an die raffinierten Derbheiten der Gebildeten nie herankommt. Das ist psychologisch auch durchaus erklärlich: das naive und primitive Empfinden reagiert zumeist ohne Umschweife ab; das Empfinden des Gebildeten sucht dagegen die den Genuß vermehrenden Umwege und gelangt damit von selbst zu einem größeren Raffinement. Hier ist schließlich noch zu erwähnen: Weil diese Dinge der Befriedigung des in jedem einzelnen Menschen wirkenden Auto-Erotismus entgegenkommen, darum wird alles Derartige aus dem Volksmund auch so außerordentlich populär, und darum begegnet man so unendlich vielen erotischen Witzen, Scherzen, Sprichwörtern, Erzählungen und Gedichten in allen Sprachen und in jeder in zahllosen Mundarten. Und, was ganz besonders bezeichnend ist, man begegnet diesen Dingen nicht nur erzählt oder gesungen in den Unterhaltungen, sondern auch besonders oft handschriftlich: viel, viel häufiger als dies gegenüber ernsten literarischen Erzeugnissen der Fall ist. „Man" will mit irgendeinem obszönen Witz bei jeder Gelegenheit aufwarten können, also schreibt „man" ihn fürsorglich auf, — wobei unter „man" Unzählige zu verstehen sind.

Nicht übersehen darf werden, daß auch ein sehr großer Teil der teils anonym, teils unter Decknamen erschienenen erotisch-obszönen Romane, von denen ebenfalls die Literatur jedes Landes wimmelt, ausschließlich dem Drängen des Auto-Erotismus seine Existenz verdankt; jedenfalls viel häufiger als irgendeiner Spekulation. Wenn es wahr sein sollte, daß „Gamiani oder zwei Nächte der Ausschweifung" von Musset, „Die Memoiren einer Sängerin" von der berühmten Sophie Schröder, der zweibändige Roman „Les Cousines de la Colonelle" von Maupassant und „Le Roman de Violette" von dem jüngeren Dumas stammen, so wäre dadurch bewiesen, daß auch hier die allerberühmtesten Namen in Frage kommen. Denn diese sämtlichen eben genannten Werke sind von der ersten bis zur letzten Zeile nichts anderes als krasseste Betätigungen eines höchst gespannten Auto-Erotismus, der nur den einen Gedanken hervorbringt, sich schrankenlos auszutoben, sie haben mit Kunst nur sehr wenig zu tun, sie verraten höchstens die Geschicklichkeit von Leuten, die auch sonst in Literatur machen. Ich will jedoch nicht unterlassen, hier anzumerken, daß ich die angegebene Autorschaft in jedem einzelnen Fall ganz energisch bestreite, und daß diese Zuschreibungen nach meiner Überzeugung ausschließlich auf die schamlose Skrupellosigkeit spekulativer Geschäftemacher zurückzuführen sind, die dadurch ihren Absatz steigern oder einen „bibliophilen Neudruck" als „literarhistorisch begründet" rechtfertigen wollen. Wenn ich aber auch energisch bestreite, daß speziell diese Pornographien Musset, Maupassant, Dumas usw. zum Verfasser haben, so will ich damit absolut nicht behaupten, es gäbe überhaupt keine erotisch-obszönen Romane der eben geschilderten Gattung aus der Feder berühmter Schriftsteller. Es gibt deren eine ganze Reihe. Neben den von mir schon kurz zitierten sehr umfangreichen „Erotischen Briefen" Gautiers, will ich hier nur einige der weltberühmten Produkte dieser Art nennen. Zuerst das „Erotica Biblion" und „Ma Conversion", die beide zweifelsfrei von Mirabeau stammen. Auch sie haben mit Kunst und Literatur nicht das geringste zu tun, sondern sind genau wie der „Gamiani" oder „Die Memoiren einer Sängerin" krasse Betätigungen eines intensiv gesteigerten Auto-Erotismus, der nur darnach drängt, sich in wilden Übersteigerungen zu entladen. Das ist in diesem Falle übrigens sehr naheliegend, da beide Werke von Mirabeau während seiner zweieinhalbjährigen Einzelhaft in Vincennes verfaßt worden sind. Wenn Mirabeau nachträglich von diesen durchaus unkünstlerischen Schmutzereien, die weder Phantasie noch Genie verraten, sagte, daß er sie mit der ausgesprochenen Absicht geschrieben habe, damit auf sichere Weise Geld zu verdienen, so widerlegt er die eigentliche Triebkraft seiner Schreibereien jedoch gar nicht, sondern beweist nur durch zwei neue Dokumente, daß ihm eben alles feil war: nicht nur seine politische Gesinnung, die er, wie die Quittungen des eisernen Schrankes erwiesen, an den Hof um blankes Geld verhökerte, sondern ebenso sehr seine Libido; nur daß er es bei der letzteren billiger machte. Zu erwähnen ist hierbei noch ein sehr interessanter Umstand. Gerade die Tatsache, daß in diesen beiden obszönen Elaboraten Mirabeaus, vornehmlich in der Beichte, jede Spur von Genie fehlt, und das bei einem Mann, der in seinem sonstigen Tun förmlich von Genie strotzte, — das beweist auf das deutlichste, wie allmächtig der physische Erotismus als direkte Antriebskraft zu wirken vermag. Er schaltet unter Umständen alles geistig Umgewertete aus, oder er verzichtet völlig auf diese Umwertung, nur um immer möglichst nahe der konkreten Vorstellung irgendeiner geschlechtlichen Entladung zu bleiben. Das Gleiche kann man gegenüber fast allen ausgesprochen auto-erotischen Produktionen feststellen. Immer dominiert die unvergeistigte Mechanik der Entspannung.

Die einsame Gefängnishaft hat zu besonders vielen schriftstellerischen Ausgeburten der Auto-Erotik geführt. Die ungeheuerlichsten, die es in der Weltliteratur gibt, die schaudererregenden Romane des Marquis de Sade „Justine und Juliette" und die „Hundert Tage von Sodom", sind in der Bastille entstanden. Im Entwurf und Niederschreiben dieser Romane hat de Sade seine krankhaften auto-erotischen Spannungen abreagiert, die in der Haft natürlich unendlich gesteigerter waren, als wenn er sich auf freiem Fuß befunden hätte. Für diese Romane de Sades gilt, bei aller ihrer phantastischen Ungeheuerlichkeit dasselbe, was ich vorhin zur Charakteristik der Mirabeauschen erotischen Schriftstellerei gesagt habe. Der von seiner Auto-Erotik gepeitschte Autor hat den einzigen Drang, der direkten Vorstellung einer geschlechtlichen Entladung immer möglichst nahe zu kommen und zu bleiben.

Wenn die erotischen Romane Mirabeaus und de Sades sozusagen immer unter Ausschluß der Öffentlichkeit erschienen sind und darum nur engbegrenzten Kreisen zugänglich waren, so ist der Briefroman „Die gefährlichen Liebschaften" von Choderlos de Laclos, der ebenfalls aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert stammt, immer aller Welt zugänglich gewesen, und er genießt auch heute in mehreren Sprachen eine uneingeschränkte öffentliche Verbreitung. Also kann hier jedermann die Formen des sich literarisch gebärdenden Auto-Erotismus mit Leichtigkeit nachprüfen, und zwar ebenfalls an einem in dieser Richtung klassischen Dokument. Denn was Choderlos de Laclos trotz allem philosophischen Geschwätz einzig in diesem Roman unternimmt, ist ein einziges fortgesetztes Schwelgen in allen denk-

7*

Mortel, fuiez loin de ces lieux,
Vis a vôtre vûe étale ici ses charmes,
Amour se cache, il tient ses armes,
Craignez pour vôtre coeur le plaisir de vos yeux

44. **Die Badende.** Französischer Kupferstich von Laurent Cars nach einem Bilde von Fr. Le Moyne. Um 1760

45. Die badende Venus. Französischer Kupferstich von J. B. Michel nach einem Bilde von F. Boucher. Um 1770

baren Möglichkeiten, Frauen des verschiedensten Alters und Standes zu verführen und zu genießen. Natürlich ist der Held, der all diese Verführungen unternimmt, er selbst. Um die ganze Sache für seine Vorstellung pikanter zu machen, legt er die raffiniertesten Überlegungen stets in den Mund einer Dame, einer Gräfin, die ebenfalls in sein Liebesrepertoire gehört, mit der er schriftlich seine Verführungstheorie diskutiert, und der er auf demselben Wege seine nie abreißenden Erfolge berichtet. Ich lasse hier einige Beispiele folgen, die ich nicht zuletzt wegen ihrer Kürze wählte. Sie schreibt:

„Sie Schelm! Sie schmeicheln mir aus Angst, daß ich Sie auslache! Nun — ich will gnädig sein. Sie schreiben mir so viel Verrücktes, daß ich Ihnen um der Sittsamkeit willen verzeihen muß, in der Sie Ihre Präsidentin erzieht. Ich glaube nicht, daß mein Chevalier so viel Rücksicht nehmen würde wie ich: er wäre Mannes genug, unseren erneuten Vertrag nicht zu billigen und auch nicht viel Spaßhaftes in Ihrer verrückten Idee zu finden. Ich habe aber doch sehr darüber gelacht, und es tat mir leid, daß ich allein darüber lachen mußte. Wenn Sie dagewesen wären, weiß ich nicht, wohin diese Lustigkeit geführt hätte; aber so habe ich Zeit zum Überlegen gehabt und habe mich mit Strenge gepanzert. Nicht, daß ich mich für immer verweigere, aber ich mache Schwierigkeiten und habe Recht. Vielleicht ist das Eitelkeit, und man weiß, einmal an das Spiel gewöhnt, nicht mehr, wo man damit aufhören soll. Ich traue mir zu, Sie wieder in meine Fesseln zu schlagen und Sie Ihre Präsidentin vergessen zu machen; wenn ich Unwürdige Sie aber vom Weg der Tugend ablenkte, was wäre das für ein Skandal! Um also diese Gefahr zu vermeiden, hören Sie meine Bedingungen.

Sobald Sie Ihre schöne Betschwester gehabt haben werden und Sie mir einen Beweis dafür erbringen können, dann kommen Sie, und ich gehöre Ihnen. Vergessen Sie aber nicht, daß in wichtigen Dingen nur schriftliche Beweise wirklich Beweise sind. Auf diese Art werde ich statt Trostmittel Belohnung, was mir sehr gefällt, und auf der andern Seite wird Ihr Erfolg um so pikanter sein, da er selbst das Mittel zur Untreue wird. Kommen Sie also so schnell als möglich und mit allen Zeichen Ihres Triumphes, unseren fahrenden Rittern von ehemals ähnlich, die ihren Damen die glänzenden Früchte ihres Sieges zu Füßen legten. Ganz ernsthaft: ich bin wirklich neugierig, zu erfahren, was eine so fromme Frau nach einem solchen Augenblick schreiben kann, und was für einen Schleier sie über ihre Rede legt, nachdem sie keinen mehr auf ihrem Körper gelassen hat. Bei Ihnen steht die Entscheidung, ob ich mich zu hoch einschätze, aber das sage ich Ihnen gleich, daß es nichts daran zu handeln giebt. Bis dahin werden Sie, lieber Vicomte, sich damit abfinden müssen, daß ich dem Chevalier treu bleibe, und daß ich ihn glücklich mache, trotz des kleinen Kummers, den Ihnen das bereitet."

Er schreibt:

„Ich glaube, Ihr ganzer Brief lautet: um rascher in der Liebe vorwärts zu kommen, ist es besser, zu reden als zu schreiben. Aber das ist ja das ABC der Verführungskunst! Ich möchte jedoch bemerken, daß Sie nur eine Ausnahme von dieser Regel machen, und daß es deren zwei gibt. Zu den Kindern, die den Weg aus Schüchternheit gehen und sich aus Unwissenheit hingeben, muß man noch die schöngeistigen Frauen rechnen, die aus Eitelkeit darauf eingehen und die die Eitelkeit in die Falle führt. Zum Beispiel bin ich fest überzeugt, daß die Gräfin B . . ., die damals ohne Umstände auf meinen Brief antwortete, mich ebenso wenig liebte wie ich sie, und daß sie da nichts weiter als eine Gelegenheit sah, ein Opfer zu haben, das ihr Ehre machen sollte — ein Renommierverhältnis."

Sie schreibt:

„Bedenken Sie doch auch all die Unannehmlichkeiten, die Sie dabei erwarten. Und was für Rivalen haben Sie? Einen Gatten! Sind Sie bei diesem einen Wort nicht schon ganz klein? Welche Schande, wenn es mißlingt! Und wie wenig Ruhm beim Erfolg! Ich sage noch mehr: versprechen Sie sich kein Vergnügen. Gibt es denn eines mit prüden Frauen? Ich meine mit den ehrlichen Prüden, die selbst auf dem Höhepunkt des Vergnügens noch zurückhaltend sind und so nur halben Genuß geben. Dieses völlige Sichselbstvergessen, diesen Rausch der Wollust, der das Vergnügen durch sein Übermaß läutert, diese Wohltaten der Liebe kennen sie nicht. Ich prophezeie Ihnen, daß im günstigsten Fall Ihre Präsidentin glauben wird, alles für Sie getan zu haben, indem sie Sie wie ihren Ehegemahl behandelt, und im engsten und zärtlichsten ehelichen Zusammensein bleibt man immer — zu zweit."

Er schreibt (bei verschiedenen Gelegenheiten):

„Von der Mutter ging ich zur Tochter; Sie glauben nicht, wie gut ihr der Schmerz steht! Wenn sie sich einmal auf die Koketterie verstehen wird, weint sie sicher öfter. Diesmal aber weinte sie noch ganz gewöhnlich ehrlich. Erst war ich von dieser mir ganz neuen Sache so frappiert, daß ich sie mit nicht geringem Vergnügen genoß und nur so ganz dürftig tröstete, was ihren Schmerz eher vermehrte als erleichterte . . ."

t par St Quentin en 1764 *Gravé par Littret, 1764*

Insensibles Beautés, souvenez-vous qu'un jour
Il faut sacrifier au Dieu de la tendresse
Le sommeil abusant cette fiere Déesse,

DIANE
ENDORMIE

Ne lui retrace point ses chiens, ses traits, sa Cour,
L'image d'un Berger l'agite et l'intéresse
L'heureux Endimion la soumet à l'Amour

De Vare

Die schlafende Diana

„Meine Belohnung ist unter anderem auch dies, daß mir Emilie als Schreibpult dient, während ich an meine schöne fromme Liebe schreibe; es macht mir Spaß, ihr eine Epistel in dem Bette und beinahe in den Armen eines Mädchens zu schreiben, unterbrochen von vollkommenster Untreue, und ihr in dem Brief eine genaue Schilderung meiner Situation und meines Verhaltens zu geben. Emilie, die las, was ich schrieb, lachte darüber wie eine Verrückte, und ich glaube, Sie werden es nicht anders machen . . ." (S. G. E. II. Bild 230.)

„Im Namen der Freundschaft: warten Sie, bis ich diese Frau besessen habe, wenn Sie sie schmähen wollen. Wissen Sie denn nicht, daß bloß die Wollust das Recht hat, die Liebe sehend zu machen? . . ."

„Ich hoffe, man wird mir sogar das Abenteuer mit der kleinen Volanges für etwas anrechnen, wenn Sie es auch für unbedeutend halten —: als ob das garnichts wäre, in einer Nacht ein junges Mädchen seinem geliebten Liebhaber zu nehmen, sie dann so wie man will zu gebrauchen, wie sein Eigentum, und ohne das geringste Hindernis; von ihr zu erhalten, was man nicht einmal von allen Mädchen zu verlangen sich traut, deren Handwerk es schließlich ist; und das, ohne sie im geringsten von ihrer zärtlichen Liebe abspenstig zu machen; ohne sie unbeständig zu machen oder treulos —: Denn Sie haben ganz recht, ich beschäftige tatsächlich nicht einmal ihren Kopf, so daß, wenn meine Laune vorüber ist, ich sie wieder in die Arme ihres Geliebten legen werde, sozusagen ohne daß sie etwas gemerkt hat. Ist denn das so was Gewöhnliches? . . ."

Erwähnt muß hier werden, daß alle diese im vorstehenden aufgeführten Produkte und Zitate auch die im vorigen Kapitel hervorgehobene und dokumentierte Renommiersucht des Mannes mit seiner besonderen Potenz und seinem unwiderstehlichen Erfolg bei allen Frauen belegen. Denn daß die betreffenden Autoren immer sich selbst in ihren Helden verkörpert haben, ist in jedem einzelnen Fall ganz durchsichtig, sofern sie es nicht sogar direkt sagen, wie z. B. Mirabeau. —

Daß aber auch die Frauen von heute bei diesem Hexenreigen, zu dem der allgewaltige Eros alle Lebewesen ständig von neuem anpeitscht, nicht fehlen, soll ebenfalls durch einige charakteristische Dokumente belegt werden. Die in dem Jahrzehnt vor dem Krieg so viel gelesene deutsche Dichterin Marie Madeleine machte durch ihre sogenannten „gewagten" Dichtungen, die immer im prononcierten Ich-Ton gehalten sind, den Eindruck einer mehr-als-alles erlebthabenden Frau. Jede Form des Genusses schien sie in der Praxis restlos durchgekostet zu haben. In Wahrheit verhielt es sich jedoch ganz anders. Die wirkliche Sachlage erfährt man durch eine spätere Widmung an einen Freund. Dort liest man:

„Weißt du, mein Freund, das lasterhafte Märchen, — das bin ich! In meiner Phantasie bin ich eine Dirne. In meiner Phantasie ist nicht eine Stelle an mir, die nicht ein brennender Mund geküßt hat! In meiner Phantasie gibt es kein Laster, das ich nicht ausgekostet bis zur Hefe! Und in Wirklichkeit — —? Aber man hat noch nicht einmal meine Fingerspitzen geküßt. Aber es gibt nichts auf der Welt, das unberührter ist, als ich! Ich habe nichts begangen, als Gedankensünden! Die Gedankensünden; die das Schlimmste sind, weil sie nur zerstören und nicht schaffen, — weil sie eine Sünde sind wider das heilige Leben! Vielleicht bin ich das traurigste Märchen von allen!"

Es ist dies ein herzhaftes Geständnis der Dichterin von der ungeheuren Herrschaft des Auto-Erotismus über ihre leicht erregbare Phantasie durch den diese mit allen Bildern erotischer Genußmöglichkeiten angefüllt wird. Aus der Feder einer anderen heute noch viel gelesenen Dichterin, die aber mit diesen phallischen Erzeugnissen ihres starken Auto-Erotismus anonym bleiben will, stammen die beiden folgenden erotischen Sehnsuchtsausbrüche:

Nun sprich:

Aus schwarzem Felsen ließ ich dich erstehen
Zu meiner Lust.
Nun soll mein Atem schöpferisch durchwehen
Die starre Brust
In tausend Küssen sollst du mir erwarmen,
Mein Liebster sein.

Ich presse dich an mich mit beiden Armen,
Fühlloser Stein.
Durchbohre mich — laß sprudeln bis zum Herzen
Den Lebenssaft.
Nimm mir in Küssen, Blut und süßen Schmerzen
Die Jungfernschaft — — —.

Schlangenzauber

Schwarze Schlange, müde Schlange, bäume dich,
Meines Leibes süße Rose öffnet sich für dich,
Meine kleinen Hände streicheln zärtlich dich,

Laß in ungezählten Schauern sterben mich — —
Schwarze Schlange, große Schlange, bäume dich.

Wenn man solche Gedichte mit Gleichartigem von Brod, Dehmel, Schaukal, Verlaine usw. vergleicht, so wird man zugeben müssen, daß das konkrete brünstige Verlangen des Weibes weder im In-

Ungeniert

Französischer Farbstich von Huet. 1780

halt noch in der Form von dem des Mannes irgendwie abweicht; es ist dies aber auch ganz selbstverständlich, und darum könnte man diese Tatsache noch durch zahlreiche ähnliche Beispiele belegen. —

Wie sich der Auto-Erotismus zu seiner Entspannung des Wortes bedient, so bedient er sich dazu auch der gestaltenden Ausdrucksmittel des Bildes und der Plastik, und die Zahl der Zeugnisse hierfür ist genau so umfangreich und genau so charakteristisch. Für alle Welt sichtbar sind sie an zahllosen Mauern und Wänden öffentlicher und verschwiegener Orte. Es gibt keine einzige öffentliche Bedürfnisanstalt der Welt, wo man nicht neben erotischen Inschriften auch obszöne bildliche Kritzeleien vorfindet. Und so oft sie auch von den Aufsichtsorganen entfernt werden, immer wieder bedecken sich die Wände mit gleichartigen Manifestationen des nach Entladung drängenden Auto-Erotismus. Meist handelt es sich hierbei um primitive Darstellungen der männlichen und weiblichen Geschlechtsteile, des erotisch betonten männlichen und weiblichen Körpers und des Geschlechtsaktes. Wir finden solche zeichnerischen Manifestationen weiter in nicht wenigen Schul- und Kollegienheften von Schülern und Studenten, und wir finden sie oft zu Hunderten in den Mappen unzähliger Künstler, und zwar bis hinauf zu den großen, von denen viele der erotisch-obszönen Bildnerei einen reichen Tribut gezollt haben. Da ich gerade auf diesen Punkt in anderem Zusammenhang noch mehrfach zurückkommen muß, denn er bildet ja einen Hauptteil meiner weiter unten folgenden Detailuntersuchungen, so kann ich mich an dieser Stelle hinsichtlich der bildnerischen Betätigung des Auto-Erotismus mit diesem allgemeinen Hinweis begnügen.

*

Die erotischen Ur-Instinkte des Menschen. Soviel über die neueren Erkenntnisse der Sexualwissenschaft. Zu den schon früher erlangten, aber durch die moderne Sexualforschung sehr vertieften Einsichten gehört die Feststellung, daß allen Menschen eine Reihe Ur-Instinkte eignen, die direkt aus dem Geschlechtlichen abzuleiten sind. Es sind dies Instinkte, deren Befriedigung ebenfalls Lust auslöst, und die darum in gleicher Weise wie die bereits geschilderten Lusttriebe dem Wiederholungszwang unterliegen. Die von diesen Ur-Instinkten ausgelöste Lust ist im Wesen durchaus dieselbe, wie sie die direkte Geschlechtsbefriedigung dem Individuum gewährt. Das kommt daher, weil sie teils aus einem direkten Reiz auf die primären Genitalzonen herrühren, teils in den Bereich der ständig begehrten Lustvermehrung fallen. Der am frühesten in Erscheinung tretende und darum wichtigste Ur-Instinkt ist die sogenannte Anal-Erotik, deren Lustgewinn sich aus dem Vorgang des Stoffwechsels ergibt. Der Anal-Erotik huldigen in erster Linie die Kinder, und wahr-

Miß Chualy als Iphigenie auf einem Londoner Ball

47. Anonymer englischer Kupferstich. 1749

48. Die anspruchslose Liebe. Französischer Kupferstich von J. B. Michel nach einem Bilde von F. Boucher. 1775

scheinlich sogar alle Kinder; sie ist eine der Hauptformen des geschlechtlichen Genießens der Kinder. Aber auch für unendlich viele Erwachsene ist sie dauernd und bis ins hohe Alter eine wichtige Quelle ihres erotischen Lustgewinns. Als geschichtlich geradezu berühmte Anal-Erotiker sind zu nennen der geniale französische Satiriker François Rabelais, der Philosoph Montesquieu und Martin Luther. Von allen diesen und noch von zahlreichen anderen gibt es die ausführlichsten Beschreibungen ihres anal-erotischen Genießens. Die geistreichsten, weil in satirischer Ausmünzung, von Rabelais. Von den vielen hierauf sich beziehenden Stellen aus dessen Gargantua und Pantagruel nenne ich nur das Kapitel über die 367 Arten, sich mit Genuß den A . . . zu wischen. Von physiologisch wichtigster Deutlichkeit sind jedoch die Mitteilungen Luthers, in denen sich dieser — freilich ohne sich über den erotischen Zusammenhang klar zu sein — in seinen Briefen über die besonderen Gefühle berichtet, die ihm der Verlauf des Stoffwechsels, das heißt seine anal-erotische Veranlagung, verschafft.

Ich lasse hier einige charakterisierende Belege folgen. Die Rabelaissche Abhandlung über die A . . . wische, die zugleich eines der Meisterwerke des Groteskhumors in der gesamten Weltliteratur darstellt, ist leider zu umfangreich, um sie hier als Ganzes einzuschalten; ich begnüge mich deshalb mit dem Schluß, der das Resumé der reichen Erfahrungen Gargantuas auf diesem Gebiet darstellt:

„Schließlich erkläre und behaupte ich nun hiermit, daß es keinen bessern A . . . wisch gibt, als ein recht flaumiges, junges Gänschen, wenn man es nämlich so faßt, daß ihm der Kopf zwischen die Beine zu liegen kommt. Ihr könnt mir das auf Ehre und Gewissen glauben. Die Weichheit des Flaums wie die natürliche Wärme des Tiers tun dem A . . . ganz besonders wohl, welches Gefühl sich dann sofort dem Mastdarm und den übrigen Eingeweiden mitteilt und von da zu Herz und Hirn weiterdringt. Und glaubt nicht etwa, die Glückseligkeit der Herren und Halbgötter im Elysium stamme von ihrem Nektar und Ambrosia her, — das ist Altweibergeschwätz! Meiner Überzeugung nach hat sie darin ihren Grund, daß man sich den Arsch dort mit jungen Gänsen wischt, was ja übrigens auch des Duns Scotus Ansicht ist." (Bibliographisches Institut, Leipzig, Bd. I, S. 66.)

Ein anderes klassisches Beispiel aus der Weltliteratur ist die köstliche Schilderung des bäuerlichen Anal-Erotikers Jesus durch Emil Zola in seinem Roman „Mutter Erde". Man liest da:

Jesus war sehr „windreich"; fortwährende Winde wehten durch das Haus und erhielten ihn in einer frohen Stimmung. Bei dem Kerl langweilte man sich nicht; denn er ließ nie einen fahren, ohne einen Spaß hinzuzufügen. Die schüchternen Schleicher verschmähte er; bei ihm gab es nur freie Detonationen, fest und hell wie Kanonenschläge; und jedesmal, wenn er mit erhobenem Beine dastand, rief er im Kommandotone seine Tochter herbei: — Dreckbatzen, komm schnell! Dann lief sie herbei, und es ging los, daß die Luft erzitterte. — Lauf nach! schau, ob Knoten dran sind! befahl er dann. Ein andermal reichte er ihr die Hand und sagte: — Zieh an! zieh an! es muß krachen! Und wenn dann die Explosion vorüber war, sagte er: Ha, es ging schwer! Ich danke. Oder er legte auch die Hände an die Wangen wie eine Flinte, und wenn der Knall vorüber war, befahl er: — Such, such, Tagediebin! Dreckbatzen wälzte sich vor Lachen auf der Erde. Obgleich ihr das Spiel schon bekannt war, mußte sie doch immer wieder lachen. O, wie spaßig ist doch dieser Vater! Bald sprach er von einem Mieter, der seinen Zins nicht bezahlte und darum hinausmußte; bald wandte er sich überrascht um, grüßte ernst, als ob der Tisch ihm einen guten Tag gewünscht hätte; bald hatte er ein Sträußchen für den Herrn Bürgermeister, bald für die geehrten Damen. Man war versucht, zu glauben, daß er aus seinem Bauche so viel herausziehen konnte, als er wollte; es war die rechte Musikbüchse. Im Wirtshaus „zum guten Arbeiter" in Cloyes pflegte man ihm Wetten anzubieten: „Ich zahle Dir ein Glas Wein, wenn Du sechs machst." Und er machte sechs und gewann immer.

Der Einzug des alten Fouan in das alte „Schloß", wie man das Kellerloch nannte, das Jesus bewohnte, wurde mit einem festlichen Male begangen. Der Greis hatte fünf Francs hergegeben. Dreckbatzen bereitete ein Kalbsragout mit Zwiebeln und roten Bohnen und servierte diese trefflich gelungenen Speisen ihrem Vater und Großvater, sich selbst, gleich einer Dienerin, respektvoll hinter den Sesseln haltend. Jesus war in bester Laune; bevor man sich zu Tische setzte, ließ er drei Schläge in regelmäßigen Zwischenräumen ertönen und sagte: — Das ist die Festsalve! Es kann angehen. Dann noch einen einzelnen, mächtigen, schimpflichen. — Dieser ist für die Buteau's! Sie sollen sich das Maul damit stopfen. Der alte Fouan, bisher sehr herabgestimmt, ward bald aufgeheitert. Auch er galt seinerzeit für einen

49. Der ertappte Sünder. Anonymer englischer Kupferstich. Um 1775

rechten Spaßmacher, und seine Kinder waren unter dem väterlichen Bombardement ruhig aufgewachsen. Er stützte die Ellenbogen auf den Tisch und überließ sich dem Behagen, diesem langen Burschen Jesus gegenüber, der ihn mit seinen gutmütigen feuchten Augen anblickte und ausriet: — O mein Gott! Papa, wir wollen ein herrliches Leben führen! Sie sollen sehen, wie ich's versteh! Ich werd' Ihnen die Grillen austreiben, verlassen Sie sich darauf! . . . Seien Sie gescheit! Wenn Sie einmal mit den Maulwürfen Erde fressen werden, was haben Sie dann davon, daß Sie sich bei Lebzeiten einen guten Bissen versagten? Der alte Mann vergaß die nüchterne Enthaltsamkeit seines ganzen Lebens; er fühlte das Bedürfnis, sich zu betäuben und rief: — Hast recht, besser Alles verpuffen, als es den Andern überlassen . . . Sollst leben, mein Junge! Dreckbatzen brachte das Kalbsragout mit Zwiebeln. Ein kurzes Stillschweigen trat ein, und um das Gespräch nicht fallen zu lassen, ließ Jesus einen längeren fahren, der mit der singenden Modulation einer menschlichen Stimme durch das Strohgeflecht des Sessels drang. Sogleich wandte er sich zu seiner Tochter und fragte mit ernster Miene: — Was sagst Du? Sie hatte nichts gesagt, sondern mußte sich setzen, um nicht vor Lachen umzusinken. Vollends vernichtet war sie, als nach beendigter Mahlzeit Vater und Sohn sich um die Wette gehen ließen, wobei sie rauchend vor einem Liter Branntwein einander gegenübersaßen. Sie sprachen jetzt gar nichts mehr, denn sie waren sehr betrunken. Jesus hob langsam ein Bein, knallte los und wandte sich zur Türe: — Herein! Fouan fand die Leistungsfähigkeit seiner Jugend wieder, ließ seinerseits einen knallen und erwiderte: — Da bin ich! Und sie klatschten in die Hände und grinsten einander vergnügt an. Das war zuviel für Dreckbatzen; von einem frenetischen Gelächter geschüttelt fiel sie zu Boden, und inmitten ihrer Zuckungen entfuhr ihr auch einer,

50. **Der einfältige Tuchhändler.** Englischer Kupferstich. Um 1765

doch das war leicht, fein und melodisch, wie der Ton einer Schalmei neben Orgelpfeifen. Entrüstet erhob sich Jesus, wies nach der Türe und schrie: — Hinaus, Saul Hinaus, Gestank! Ich werde dich Respekt für Vater und Großvater lehren! Niemals hatte er eine solche Vertraulichkeit bei ihr dulden wollen. Er fächelte mit der Hand die Luft weg und meinte, die seinigen röchen nur nach Schießpulver. Und als die Schuldige, sehr rot über ihre Vergeßlichkeit, leugnete, um nicht die Stube verlassen zu müssen, warf er sie hinaus. — Schüttle Dir die Röcke aus! schrie er. Und vor einer Stunde darfst Du nicht zurückkommen."

In das Gebiet der Anal-Erotik gehört auch der im vorigen Abschnitt auszugsweise wiedergegebene Briefwechsel zwischen der Herzogin von Orleans und der Kurfürstin von Hannover.

Die ins Ästhetische übertragene Form der Anal-Erotik ist der Kultus der kallipygischen Reize, auf den ich weiter unten noch mehrfach auch in einem gesonderten Kapitel (das zweite Gesicht) zu sprechen

51. Flora. Englischer farbiger Kupferstich nach einer Zeichnung von Ihresham. 1790

kommen werde. An dieser Stelle möchte ich nur schon erwähnen, daß im engsten Zusammenhang mit diesem Kultus auch der des Flagellantismus steht.

Welche außerordentlich große Rolle die Anal-Erotik im Leben spielt, läßt sich schon an dem Umfang von Literaturwerken ermessen, die ausschließlich ihrem speziellen Kultus gewidmet sind. Dieser Umfang ist so groß, daß man damit eine ganz respektable Bibliothek füllen kann. Vor mir liegt eine sehr seltene Bibliographie „Bibliotheca Scatologica" aus dem Jahre 1850, die nicht weniger als 250 skatologische Bücher umfaßt, die bis dahin erschienen waren. Aber dieser Katalog ist sehr unvollständig. (Bild 25 u. 38.)

*

Ein anderer, ebenfalls allgemein vorkommender Ur-Instinkt ist die Lust des Quälens, die Freude am Schmerzbereiten, der Sadismus. Dieser aktiven Seite steht in der Lust des Gequältwerdens, im sogenannten Willen zur Unlust, im Masochismus, eine passive Seite gegenüber. Daß man es in diesen beiden Erscheinungen, die übrigens manche nur als die beiden Seiten eines und desselben Ur-Instinktes angesehen haben wollen, um eingeborene und nicht bloß anerzogene Triebrichtungen handelt, das belegen ihre infantilen Formen, die man genau wie die Anal-Erotik in jedem Kinde nachweisen kann. Die allgemeine Freude der meisten Kinder an gruslichen Geschichten hängt nachweislich mit dem infantilen Sado-Masochismus zusammen. Auf sehr wichtige Ausstrahlungen und Zusammenhänge dieses Triebes mit bestimmten künstlerischen Formen werden wir weiter unten eingehend zu sprechen kommen.

Von der Anführung konkreter Belege sehe ich in diesem Falle ab, da in den drei Bänden des Werkes „Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit", dessen Mitherausgeber ich bin, speziell diese Frage erschöpfend belegt ist.

Ein weiterer Ur-Instinkt, der sich ebenfalls in eine aktive und in eine passive Seite scheidet, ist der sogenannte Narzißmus. Die aktive Seite besteht in der Schaulust, die

passive in der Zeigelust. Alle Menschen sind teils von der einen, teils von der anderen, teils auch von beiden erfüllt, und sie beherrschen vor allem in auffälligster Weise das gesamte infantile Leben, so daß in der Art ihrer Manifestation der direkt erotische Untergrund ganz deutlich in Erscheinung tritt. Jedes Kind will sehen, und jedes Kind will zeigen; und es sind immer physisch-erotische Dinge, an die sich eine besondere Neugier und seine besondere Zeigelust knüpfen. Diese eingeborene Lust, zu sehen und zu zeigen, die beim Kinde ganz naiv in Erscheinung tritt, wird mit dem zunehmenden Alter nur in ihren naiven Formen überwunden; im Wesen bleibt sie ein Bestandteil jedes Menschen, solange er sich an das Leben klammert. Aber er wird normalerweise diese Neigungen in einer solchen Form, d. h. Verschleierung betätigen, daß die öffentliche Sittlichkeit dadurch nicht verletzt wird. Im übrigen sind die wichtigsten großstädtischen Vergnügungsformen hauptsächlich auf der allgemeinen erotischen Schau- und Zeigelust gegründet. Man denke an das Ballett, an das Variété, den Zirkus und vor allem an die seit vielen Jahren modischen großen Ausstattungspantomimen, die ausschließlich und in raffiniertester Weise diesen Sehnsüchten dienen, daher auch ihr nie abreißender Erfolg. Auch das gesellschaftliche Leben und die Mode sind zu sehr großen Teilen hierauf eingestellt. Das moderne Badeleben und sein Flirt sind eine direkte Organisation, um der erotischen Schau- und Zeigelust alle Möglichkeiten zu schaffen. Dasselbe gilt in ähnlicher Weise vom Balleben. Bei allen diesen Gelegenheiten ist die Mode, wie gesagt, ebenfalls in den Dienst gestellt, um beide Geschlechter zu diesen Zielen zu führen (kurze Röcke, enganliegende Tracht, Verzicht auf den Unterrock, korsettlose Mode, Blusen mit Oberlicht, Blusen, die sich bei jeder Bewegung auseinanderfalten, Dekolleté usw.). Sehr vielen Menschen genügen jedoch diese von der öffentlichen Moral zuge-

52. Diana und ihr Gefolge. Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1790

lassenen Möglichkeiten noch lange nicht. Die Zahl der sozusagen professionellen Voyeurs, die jede Gelegenheit benützen, ihre ständige erotische Neugier noch weitergehend zu befriedigen, ist ungeheuer groß. Und nicht weniger groß ist die der Exhibitionisten, die sich bei allen ausnutzbaren Gelegenheiten entweder ganz nackt oder in schamloser Art teilweise entblößt ostentativ zur Schau stellen; Heterosexuelle mit Vorliebe den Blicken von Frauen, Homosexuelle den Blicken von Männern. Jene typischen Freiluftapostel, oder jene Propagandisten für den Verzicht auf die Badehose sind immer Exhibitionisten, die Gelegenheiten schaffen wollen, ihre übersteigerte Schau- und Zeigelust hemmungslos und ohne kriminelle Gefahr betätigen zu können. Die ins Feld geführten hygienischen Gründe sind Geflunker, um die Naiven zu düpieren. Hinter den intensiv sich betätigenden Neigungen der Zeigelust steht bei Mann und bei Frau übrigens nichts anderes als der heimliche und starke Glaube an die besondere Überzeugungskraft der eigenen Reize. Muß „Sie" oder muß „Er" bei diesem Anblick nicht unbedingt in mich verliebt werden? Das ist der vielleicht unbewußte, aber immer vorhandene Hintergedanke. Übrigens ist es richtiger, im Pluralis zu sprechen, denn der Mann will zumeist nicht bloß eine Frau, und die Frau nicht bloß einen Mann in sich verliebt machen, sondern alle Frauen, respektive alle Männer. Das liegt im Wesen der geschlechtlichen Werbung. Alles dies erklärt sich daraus, daß eine besonders starke Quelle der erotischen Zeigelust tatsächlich in der das Hauptwesen des Narzißmus ausmachenden Selbstverliebtheit zu suchen ist. Unzählige Individuum halten sich, wie ich schon weiter oben erwähnte, mindestens bis zu einem gewissen Grade, und zwar eben vor allem in Sexualibus, für besonders gut ausgefallene Exemplare der Schöpfung. Viele halten sich überhaupt für die Krone der Schöpfung, und sie können sich nichts Schöneres, nichts Verführerisches denken als ihre Person, und zwar knüpft sich diese Einbildung charakteristischerweise, wie man durch zahlreiche direkte und indirekte Geständnisse festgestellt hat, hauptsächlich an die Geschlechtsteile. Also demonstrieren unendlich viele sich, und dies vor aller Öffentlichkeit, wo es irgendwie möglich ist, ohne Gefahr zu laufen; manche riskieren sogar solche Gefahren und können sich nur dadurch von dem auf ihnen lastenden Druck befreien und sich vorübergehend entspannen. (Bild 47.)

Dieser narzissische, bis zu einem gewissen Grad in allen Menschen wirkende Ur-Instinkt oder Urtrieb, ist übrigens außerdem eine der wichtigsten Voraussetzungen der Arterhaltung; dieses darf man auch nicht übersehen. Denn nur der feste Glaube an sich, eine Art von naturgesetzlichem Positivismus, drängt zu neuem Leben, während der Mangel an Selbstbewußtsein, der Skeptizismus, von selbst zur Negation führt. Negation oder auch nur Gleichgültigkeit gegenüber dem Gattungsbegriff würden also in ihren Konsequenzen den vielleicht langsamen, aber sicheren Untergang bedeuten. Weil der Narzißmus als Urtrieb jedoch niemals auszuschalten ist, darum kann es freilich von dieser Seite auch niemals zu solchen Konsequenzen kommen.

Welche große Rolle die erotische Schau- und Zeigelust, die sich mit besonderer Intensität auf die intimsten körperlichen Reize erstreckt, im Leben des Einzelnen spielt, erfährt man natürlich wiederum am deutlichsten aus der reichen galanten Memoirenliteratur, die eine unerschöpfliche Fundgrube für jede Seite der Sexualpsychologie ist. Alle Selbstbiographien sind stets bis zu einem gewissen Grad Ausfluß eines starken Exhibitionsdranges. Und galante Memoiren sind für deren Verfasser überhaupt nichts anderes als die Befriedigungsform intensiv empfundener erotischer Exhibitionsgelüste. Wenn man Casanovas Memoiren aufschlägt, findet man an zahllosen Stellen eindeutigste Zeugnisse einer unbezähmbaren erotischen Schaulust; er hat diese erotische Schaulust bei seinen meisten galanten Abenteuern in irgendeiner Form betätigt. Seine Schaulust erstreckte sich auf alle Intimitäten. Hier einige klare Beweise:

„Des Weibes Leib ist ein Gedicht" — aber nicht immer.

Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1784

53. Loth und seine Töchter. Dänischer Kupferstich von J. M. Preisler nach einem Gemälde von Rafael. Um 1780

„Durch das Schlüsselloch sah ich hinter dem dienstbeflissenen Gastgeber, der einen Armleuchter trug, die beiden liebenswürdigen Schwestern eintreten. Er zündete eine Nachtlampe an, wünschte einen guten Abend und ging. Die beiden Schönen schlossen sich ein, setzten sich auf ein Sofa und machten ihre Nachttoilette, die in diesem glücklichen Klima der unserer Ältermutter gleicht. Lukrezia wußte, daß ich sie hörte, und sagte ihrer Schwester, sie solle sich auf die Seite nach dem Fenster zu legen. Infolgedessen ging die Jungfrau, die ja keine Ahnung hatte, daß sie ihre Reize meinen unheiligen Augen preisgab, nackt durch das ganze Zimmer. Lukrezia löschte Lampe und Kerzen aus und legte sich an die Seite ihrer keuschen Schwester. Glückliche Augenblicke! . . ." (I, 404).

„Er schickte seine Leute fort, nahm mich dann bei der Hand und sagte zu mir: „Wir wollen in ein Kabinett gehen, zu dem ich glücklicherweise den Schlüssel habe; doch dürfen wir nicht das geringste Geräusch machen. Das Kabinett hat ein Fenster nach dem Teich hinaus, wo, wie ich glaube, zwei oder drei meiner jungen Mädchen in diesem Augenblicke ein Bad nehmen. Wir werden sie sehen und uns eines sehr hübschen Schauspiels erfreuen, denn sie wissen nicht, daß sie gesehen werden. Sie wissen, daß außer mir niemandem dieser Ort zugänglich ist." Wir traten ein und sahen bei dem Licht des Mondes, das voll auf die Wasser des Teiches fiel, drei Nymphen, die bald schwimmend, bald aufrecht oder auf den Marmorstufen sitzend, sich unseren Augen von allen möglichen Seiten, in allen Stellungen der Anmut und Wollust darboten" (II, 137).

„Setze dich!" sagte sie zu mir. Und sie setzte sich selbst, indem sie die Beine mit so großer Nachlässigkeit kreuzte, daß ich Reize erblickte, die mir den Kopf verdreht haben würden, hätte ich sie noch einen einzigen Augenblick länger sehen können" (II, 141).

„Am nächsten Morgen war ich wieder beim Verbinden zugegen; sobald der Arzt fort war, bat sie mich, ihr die Kissen zurecht zu legen. Ich tat es augenblicklich. Wie wenn sie mir diese angenehme Arbeit hätte erleichtern wollen, schlug sie die Decke zurück und stützte sich auf ihre Hände auf. Hier-

durch erleichterte sie mir den Anblick einer Menge von Schönheiten, an denen meine Augen sich berauschten. Ich verlängerte meine Arbeit, und sie fand nicht, daß ich zu langsam wäre" (II, 240).

„Das Gärtchen war etwa dreißig Fuß im Geviert groß, und es wuchs darin weiter nichts als Salat und ein sehr schöner Feigenbaum. Dieser trug jedoch wenig Früchte, und ich sagte zu ihr, ich sähe überhaupt keine. „Ich sehe welche oben in der Spitze", sagte Barbara zu mir, „und wenn Sie mir die Leiter halten wollen, werde ich sie pflücken." „Gut, tu das; die Leiter will ich schon halten." Leichtfüßig steigt sie hinauf; um aber einige etwas zu weit entfernte Feigen erreichen zu können, streckt sie den Arm aus und biegt sich zur Seite, indem sie sich mit der andern Hand an der Leiter festhält. „Meine liebe Barberina, wenn du wüßtest, was ich sehe!" „Was sie bei meiner Schwester oft gesehen haben." „Das stimmt, aber du bist hübscher als sie", die Kleine antwortete nicht, aber sie tat, wie wenn sie eine Feige nicht erreichen könnte, und setzte den einen Fuß auf einen höheren Zweig, wodurch sie mir den verführerischsten Anblick bot. Ich war hingerissen! Barbarina bemerkte es und beeilte sich keineswegs". (IV, 285.)

Casanovas erotische Schaulust ist mit einem fast ebenso intensiven Exhibitionsdrang gepaart. Er ist Voyeur und Exhibitionist in einer Person, was übrigens sehr häufig vorkommt. Casanova zeigt sich überaus gerne bei seinen Liebestaten den Blicken Dritter (vgl. auch oben, S. 28), und zwar besonders gerne den Blicken solcher Frauen, die er auf diese Weise zu verführen hofft, was ihm angeblich auch stets gelungen ist (Erotomanen sind stets Renommisten!). Den Blicken der Frauen, die er zu verführen strebte, stellte er außerdem, wo es irgendwie geht, in der schamlosesten Weise seine männlichen Qualitäten zur Schau. Rein theoretisch beurteilt ist dies übrigens eine ganz richtige Spekulation, denn nichts wirkt auf einen irgendwie liebesbereiten Partner erregender, als die starke Geschlechtserregung des andern Teils. Einen der häufigen Fälle, wo er die Gunst einer Frau unter den Augen oder in Anwesenheit einer zweiten Frau genießt, erzählen diese Zeilen:

„Aber Gefühl noch mehr als Liebe verbietet mir, meine Lukrezia des Dankbarkeitszeichens zu berauben, das ich ihr schulde. Mit der ganzen Glut besinnungsloser Leidenschaft stürze ich mich auf sie, und mein Feuer wächst noch, als ich Angelika in Ekstase sehe. Sie war zum erstenmal Zuschauerin des süßesten aller Liebeskämpfe" (I, 406).

Ein Beispiel des praktischen Anschauungsunterrichtes, den er vor allem jungen Mädchen mit besonderer Vorliebe erteilte, um sie in das Wesen und die Vorzüge der Männlichkeit einzuweihen, ist die folgende Schilderung seines ersten Zusammentreffens mit der jugendlichen Nichte des Papstes Benedikt in einem römischen Salon und der dabei stattgefundenen bezeichnenden Unterhaltung:

„» . . . gewisse Frauen, denen Sie nicht ähneln, lieben in dieser Hinsicht das Ungeheuerliche.« »Diese finde ich lächerlich, sogar verrückt; oder ich müßte denn keine klare Vorstellung von der Sache haben, um mir eine Größe denken zu können, die man ungeheuerlich nennen kann« . . . »Sie hätten es nicht geglaubt, als Sie mich sahen?« »Als ich bei meinem Eintritt Sie sah, dachte ich natürlich nicht an dergleichen; übrigens sehen Sie so aus, als ob Sie sehr regelmäßig gebildet wären; wenn Sie jedoch wissen, daß Sie es nicht sind, so beklage ich Sie.« »Es wäre für mich eine Demütigung, Sie hierüber im Zweifel zu belassen: bitte sehen Sie und urteilen Sie selber!« »Aber jetzt sind Sie selber das Ungeheuer! Sie machen mir Angst!« Bei diesen Worten schoß ihr das Feuer glühend ins Gesicht! Sie stand auf und trat hinter den Stuhl ihrer Tante" (V, 80).

Der ebenfalls schon von mir zitierte Rétif de la Bretonne ist im Punkte der Schaulust genau so veranlagt wie sein Zeitgenosse Casanova. Im vierten Band seiner Beichte berichtet er:

„Ein besonderes Vergnügen fand ich damals an etwas, was mir auch heute noch Spaß macht. Ich schlich mich in die Wohnungen besserer öffentlicher Dirnen, wohin man meist leicht Zugang findet, und beobachtete sie bei ihren oft seltsamen und perversen Ausschweifungen" (IV, 328).

Ein Hauptinteresse der erotischen Schaulust Rétifs konzentrierte sich bekanntlich zu allen Zeiten auf den Anblick eines schönen Frauenfußes. Ein solches Erlebnis erzählt er in den folgenden Zeilen:

„Hinterher wartete ich, bis sie das Theater verließ, um ihre Figur, ihr entzückendes Gesicht und ihre hübschen Füße weiter zu bewundern und zu sehen, wie sie in eine Droschke oder eine Portechaise stieg. Ich rannte ihr nach, um sie wieder aussteigen zu sehen. Das tat ich häufig" (S. 105).

Ein Beispiel der allgemeinen öffentlichen erotischen Schaulust seiner Zeit berichtet Couvray, der berühmte Verfasser des „Faublas", in aller Breite und mit sichtlichstem Eigenbehagen:

54. Die Schöne bei ihrem Tagebuch. Deutscher Kupferstich von Argens. Um 1790

„Das Fuhrwerk fiel um, die Göttin purzelte heraus. Ich fürchtete einen Augenblick, sie möchte sich ihr Gesicht an der Erde zerstoßen. Glücklicherweise warf Justine in ihrem Falle die Hand instinktiv nach vorn, so daß sie mit einigen Abschürfungen an den Händen davon kam und von ihrem Gesichte weiteren Schaden abwehrte. Aber infolge eines Zufalls geschah es, daß die Füße der Nymphe, ich weiß nicht wieso, in der Höhe ihres Wagens hängen blieben. Nun konnte bei dieser Positur nichts die Unterröcke verhindern, über die Schultern zu fallen und einen anderen Teil zu entblößen. Da noch überdies der boshafte Zephyr im rechten Augenblick das feine Linnen in die Höhe blies, das allein auf der

9*

weißen Haut zurückgeblieben war, so zeigte Frau von Montdesir . . . respektieren wir die Wunderlichkeiten der Sprache: es wäre plump, das bei seinem wahren Namen zu nennen, was Frau von Montdesir jetzt zeigte. Ich will wenigstens sagen, was mir zu sagen erlaubt ist: nämlich, daß die ganze Gesellschaft diesen modernen Antinous sehr hübsch fand und seine Erscheinung mit lautem Händeklatschen begrüßte . . ."

An dieser Stelle sei auch Jean Jacques Rousseau genannt, der in den „Bekenntnissen" seine exhibitionistische Veranlagung und die betreffenden Taten eingehend schilderte. Er zeigte mehrfach den Blicken von Frauen freiwillig, was die eben genannte Frau v. Montdesir wider ihren Willen öffentlich preisgab. Bei seinem Aufenthalt in Turin kam es auch einmal zu exhibitionistischen Taten seinerseits. Er berichtet darüber in folgender Weise:

„Meine Erregung wuchs derart, daß ich zu allerlei Extravaganzen meine Zuflucht nahm, um mein Verlangen zu stillen. Ich suchte dunkle Alleen, versteckte Örtlichkeiten, wo ich mich meinen Sexualobjekten in dem Zustande exponierte, in dem ich bei ihnen weilen wollte. Was sie sahen, war nicht das anstößige Objekt, ich dachte nicht daran, es war der lächerliche Körperteil . . . Eines Tages postierte ich mich in der Ecke eines Hofes, wo sich ein Brunnen befand, von dem die Mägde häufig das Wasser holten. Von dieser Ecke führte eine Stiege in verschiedene Kellerräume, die miteinander in Verbindung standen. Ich untersuchte diese Lokalitäten, fand sie geräumig und dunkel und dachte, sie wären ohne Ende und könnten mir für den Fall der Flucht eine sichere Zuflucht bieten. Darauf bauend, bot ich nun den Mädchen, die herkamen, ein mehr lächerliches als verführerisches Bild. Die Klügsten machten, als wenn sie nichts sehen würden; andere begannen zu lachen; die Dritten aber fühlten sich beleidigt und schlugen Lärm."

Durch diese spezifische Form von Rousseaus Exhibitionsgelüsten wird bestätigt, daß „jeder Exhibitionist", wie Stekel sagt, „jenen Körperteil zur Schau stellt, den er für den schönsten", also für den verführerischesten hält. Und die spezifisch erogene Zone Rousseaus war eben jener Körperteil. Darauf von geliebter Hand gezüchtigt zu werden, war zeitlebens seine höchste Sehnsucht und Wonne.

Die Versuchung des Bruder Lucas
55. Schweizer Kupferstich von N. Bart. Um 1770

In den Kreisen, in denen eine korrupte Moralbetätigung zum bon ton gehört, und darum gewissermaßen offizielle Lebensform ist, begegnet man dem schamlosen Voyeurtum und dem noch schamloser betriebenen Exhibitionismus stets in erster Linie. Darum waren diese beiden erotischen Gerichte in dem Lastermenu der französischen Regentschaftsclique geradezu an der Tagesordnung. Es ist authentisch und durch zahllose voneinander unabhängige und ursprünglich für gar keine Veröffentlichung bestimmte Berichte erwiesen, daß der Träger der französischen Regentschaft, der einstweilige Ersatzkönig für den noch unmündigen Ludwig XV., sich nicht scheute, der Reihe nach die verschiedensten der ihm sinnesverwandten fürstlichen Lüderiane seines intimen Zirkels, und zwar Männlein und Weiblein, sans gêne zu willkommenen und darum nicht selten kommandierten Zeugen seiner Ausschweifungen machte. Der Herzog von Richelieu berichtet in seinen Memoiren einen solchen von ihm selbst miterlebten Fall:

„Ein andermal speiste der Herzog von Orleans wieder mit verschiedenen Damen bei seiner Tochter, der Herzogin von Berry. Da er aber nach dem Essen einen heftigen Drang

56. Die Sängerin. Augsburger Schabstich von J. J. Haid. Um 1780

zur Befriedigung der sinnlichen Liebe fühlte, schlug er einer Dame vor, mit ihm in ein Nebenzimmer zu gehen. Fast jede Schöne rang jetzt nach der Ehre, seine Auserwählte zu werden. Nachdem er sich für eine Glückliche entschieden hatte, fragte er den Grafen von Broglie: „Herr Graf, geht Ihre Freundschaft zu mir so weit, daß Sie mir zu unserer Umarmung leuchten würden? . . .“ Als Eingeweihter in derartige Geheimnisse ließ sich der Graf nicht erst lange bitten, sondern nahm das nächstbeste Licht, um den beiden Liebenden als Wegweiser zu dienen. Bald wurde die Szene lebhafter, und Broglie als passiver Zuschauer, dessen Begierden aber durch den verführerischen Anblick, durch die lechzende Inbrunst der beiden maßlos erregt wurden, suchte in sich selbst die Hilfe, die der Regent auf natürliche Weise genoß, und wußte sich als echter Philosoph mit sich selbst zu begnügen.“

Wie der Vater, so seine Töchter. Von diesen werden ebenfalls in verbürgter Form mehrfach ähnliche Abenteuer berichtet. Eines, das in weiteren Kreisen bekannt wurde und naturgemäß großes Aufsehen machte, knüpfte sich an François Boucher, den späteren Malergünstling der Marquise von Pompadour; es findet sich in einem zeitgenössischen Pamphlet wie folgt geschildert:

„Nichts konnte indessen das Interesse Henriettens erwecken, und die Langeweile warf einen Schleier über alles, was sie umgab. Sie konnte sich zwar durchaus nicht über ihren Gatten beklagen. Er überhäufte sie mit Fürsorge und Zärtlichkeit, er suchte alles zu erraten, was ihr gefallen konnte, er holte die geschicktesten Künstler, um auf der Leinwand die Züge festzuhalten, die er niemals genug vervielfältigt fand: sie gab sich mit Gleichgültigkeit aller seiner Sorgfalt hin. Ein einziger interessierte sie. Das war der Maler der Grazien und des Amor: Boucher. Und dieser wußte die süße Hingabe auszunutzen, die anzeigt, daß eine Schöne nur auf den glücklichen Augenblick ihrer Niederlage wartet. Die Herzogin hatte dem Maler erlaubt, das Gemälde nach der Natur zu vollenden, das Hebe darstellte, wie sie den Adler Jupiters tränkte. Eine auf einen leichten Schleier gelegte Guirlande war die einzige Draperie der Göttin der Jugend. Dem glücklichen Maler, der bis dahin sich mit Modellen, die den Schönheiten der Prinzessin weit nachstanden, hatte behelfen müssen, wurde in der letzten Sitzung die gefahrvolle Ehre zuteil, selbst die Guirlande zurechtzulegen. Seine Hand war auf dem Punkte von dem rechten Wege abzuschweifen, ein Blick, der den langen Wimpern Henriettens entschlüpft war, vollendete die Verwirrung der Vernunft. Er war mit der Prinzessin allein in einem Boudoir, dessen Tür halb geöffnet war; ein Spiegel konnte den geringsten Raub verraten. Aber das Feuer, das ihn entflammt, teilt sich auch dem göttlichen Weibe mit, das ihn entzückt; sie legt einen ihrer schönen Arme um seinen Nacken, sie nähert seinen Mund ihrem Busen. Was war mehr nötig? Welcher Mensch hätte sich einer so süßen Verführung entziehen können? Boucher war jung, schön, liebte die schönen Frauen wie die schönen Gemälde, die antiken Statuen und besonders alles, was selten war, und niemals verließ ein hübsches Modell sein Atelier, ohne daß er von ihm die letzte Gunst erlangt hatte. Die Gunst, die eine große Prinzessin ihm anbietet, entzückt ihn um so mehr, weil es ein Erweitern seines Begriffs des schönen Ideals war, wenn er die Reize überblickte, die sich seinen Augen entfalteten und die mit Küssen zu bedecken ihm erlaubt worden war. Alsbald sind diese Reize ihm ganz übergeben, und seine wollüstigen Zärtlichkeiten lassen Henriette Vergnügen kosten, wie sie sie nie in den Armen ihres Mannes empfunden hatte. Ein leichtes Geräusch, das sich in dem Kabinet hören ließ, benachrichtigt den neuen Appelles, daß er vielleicht nicht in dem Herzog von Orleans die Nachsicht Alexanders finden würde. Er beeilte sich die Unordnung, die so viel Glück seiner Toilette gemacht hatte, zu verbergen. Er setzt sich, nimmt die Pinsel wieder, während die Prinzessin sich auf ein Sopha niederläßt. Die von einem ersten Fehltritt unzertrennbare Scham und mehr noch die Erregung der Wollust bedecken ihr reizendes Gesicht mit Rosenfarbe der Scham und des Vergnügens."

Zahlreiche Beispiele eines stark ausgeprägten weiblichen Exhibitionismus findet man auch bei Casanova; hier nur zwei. Daß die verliebte Frau mit Eifer die Gelegenheit schafft oder benützt, um sich den Blicken des Geliebten möglichst pikant zur Schau zu stellen, belegt das erste:

„Am nächsten Tage schickte sie, sobald der Doktor fortgegangen war, ihr Mädchen aus, um Einkäufe zu besorgen. Nach einigen Augenblicken sagte sie zu mir: „Ach! sie hat vergessen, mir mein Hemd anzuziehen." „O, gestatten Sie, daß ich sie ersetze." „Ja. Aber vergiß nicht, daß ich nur deinen Augen erlaube, am Feste teilzunehmen." „Damit bin ich einverstanden." Sie schnürte ihr Mieder auf und zog dieses sowie ihr Hemd aus; dann sagte sie mir, ich möchte ihr schnell das reine Hemd reichen; da ich aber mit allem, was ich sah, zu sehr beschäftigt war und mich nicht sonderlich beeilte, rief sie: „Gib mir doch mein Hemd her! Es liegt auf dem Tischchen." „Wo?" „Dort unten, am Fußende des Bettes. Ich werde es mir selber nehmen." Sie beugte sich zu dem Tischchen hinüber und entblößte dabei alles, was ich begehrt. Langsam sich wieder aufrichtend, reichte sie mir das Hemd; aber ich konnte es nicht halten, so sehr zitterte ich vor Glück" (II, 241).

Im zweiten Beispiel wird erzählt, wie eine Frau, was ein nicht seltener Fall im pluralistischen Liebeskalender der Lebewelt sein dürfte, nicht nur die eigenen intimen Schönheiten, sondern auch die der Freundin der erotischen Schaulust Casanovas ostentativ zur Schau stellt:

„Während M. M. ihrer Freundin zeigte, wie der Punsch zubereitet wird, betrachtete ich mit Vergnügen die Fortschritte, die C. C.s Schönheit gemacht hatte. „Dein Busen," sagte ich zu ihr, „muß in den letzten Monaten vollendet schön geworden sein." „Er ist wie der meinige," sagte M. M., „willst du selber darüber urteilen?" Da ich nicht nein sagte, machte sie sich ans Werk und schnürte ihrer Freundin, die sich das ruhig gefallen ließ, und sich selber das Mieder auf. In weniger als zwei Minuten sah ich vier wetteifernde Brüste vor mir, die um den Preis des Apfels streiten konnten, wie einst die drei Göttinnen. Es wäre dem schönen Paris schwer geworden, den Preis ohne Ungerechtigkeit zu vergeben" (IV, 188/189).

57. Du fliehst vergeblich! Französischer Kupferstich nach einer Zeichnung von P. Monet. Um 1785

Es ist die Frage aufzuwerfen, ob der Drang zu einem möglichst weitgehenden Exhibitionismus auf seiten der Frauen nicht überhaupt stärker verbreitet ist als auf der der Männer. Und die Antwort dürfte mit größter Wahrscheinlichkeit bejahend ausfallen. Denn dieser Drang ist aufs tiefste sowohl in der passiven Rolle der Frau im Geschlechtsleben, als auch in deren sozialer Stellung unter dem Patriarchat begründet, die die Frau dazu zwingt, in dieser „beredten" stummen Form um das Interesse des Mannes für ihre Person zu werben. Dem vorhin angeführten Beispiel der Herzogin Henriette von Orleans, die mehrfach nackt vor Boucher als Modell zu Venusdarstellungen posierte, begegnet man in der europäischen Kunstgeschichte viele Dutzende von Malen. Lukrezia Borgia wurde nackt von Michelangelo modelliert, Pauline Borghese, die Schwester Napoleons I., ließ sich so gut wie nackt von Canova modellieren, um sich auch so dem Teil der Welt zu zeigen, den sie nach ihren Standesanschauungen in den vornehmen Salons versammelt sah. Lola Montez, des in der Partizipialform dichtenden Bayernkönigs angebetete Huldin, hatte den sehnlichsten Wunsch, in der Gestalt einer selbstverständlich nackten Ariadne auf dem Panther sich der Mit- und Nachwelt zu präsentieren, und nur die Münchener Februartage des Jahres 1848 haben die Ausführung dieses

58. Die Einbrecher. Englische Karikatur von Thomas Rowlandson. 1788

Planes verhindert. Die nackten Frauengestalten auf Makarts Jagdzug der Diana und auf dessen Gemälde „Der Einzug Karls V. in Antwerpen" sind in allen Körperpartien — mit Ausnahme des Gesichtes — porträtgetreue Abbilder von besonders schönen Damen der aristokratischsten Wiener Gesellschaft jener Zeit, die sich alle um die Ehre rissen, Makart die Möglichkeit zu geben, ihre intimste Körperlichkeit der weitesten Öffentlichkeit unter die Augen zu stellen . . . Dieses sind nur die aller Welt längst bekannten Beispiele dieser Art, die man aber, wie gesagt, leicht verzehnfachen könnte. Die Frauen unserer Tage unterscheiden sich in dieser Richtung von ihren Müttern und Großmüttern nicht im geringsten. Die weibliche Lüsternheit, die nicht nur heimlich, sondern ganz offen danach drängt, sich halb oder ganz entblößt den Blicken einer größeren Öffentlichkeit preiszugeben, ist ganz außerordentlich stark verbreitet. Die auffällige Bevorzugung der gemeinsamen Badeplätze und die Abkehr von den separierten Damenbadeplätzen von seiten der Frauen in sämtlichen Modebädern ist schon an sich ein hinreichender Beweis. Und ebensosehr die meisten der modernen Moden, deren Wesen doch stets im Kern in der Projizierung des Intim-Körperlichen nach außen besteht; die sozialen Bedingnisse dieser jedermann erkennbaren Erscheinungen habe ich eingehend in der F. i. d. K. und in den verschiedenen Bänden der S. G. dargelegt. Ich verweise weiter auf die zahlreichen Künstlerbälle vor und nach dem Weltkrieg, vor allem auf die Pariser Qu'at'z arts-Bälle, bei denen sich die Damenwelt meistens um die Eintrittskarten riss, obgleich — oder weil! — die Kleidervorschrift für die Damen auf möglichst negative Bekleidung lautete. Es gab darunter Bälle, bei denen eine Schönheitskonkurrenz unter den Frauen im Mittelpunkt der festlichen Unterhaltung stand und an der sich Dutzende schöner junger Grisetten nackt beteiligten — nein, nicht nackt, denn jede hatte entweder ein schmückendes Seidenband um den Arm oder oberhalb des Knies angebracht, und jede trug obendrein elegante Halbschühchen; die Prüden trugen durchsichtige Florhemden (siehe Beilage „Die Preisgekrönte"). Hausbälle in Privatzirkeln, bei denen am Schluß einige Damen der Gesellschaft das Vergnügen bereiten, halb oder ganz nackt, d. h. pikant kostümiert zum Tanz anzutreten, gehören in keinem Lande der Welt zu den Seltenheiten. Ich erinnere weiter an die Manie der Nackttänze, die

Kindliche Spiele. Französischer Kupferst

tich nach einem Bild von Ch. Coypel. Um 1770

Albert Langen, München

59. Die badende Oreade. Deutscher Kupferstich von C. Rahl. Nach einem Bilde von Domenechino. Um 1800

ebenfalls weit verbreitet war und ist, und die die Exhibitionsbereitschaft der betreffenden nackt tanzenden Frauen und Mädchen voraussetzt (vergl. Bild 47 und S. G. III 240—247; S. G. E. III 42).

Wenn man zum Schluß zusammenfassend nach den spezifischen Unterschieden zwischen Mann und Frau in diesem wichtigsten Urtriebe der erotischen Schau- und Zeigelust fragt, so muß die Antwort lauten: Beide Tendenzen sind zwar bei beiden Geschlechtern wirksam, denn auch die Frau ist von der erotischen Schaulust gegenüber dem männlichen Körper erfüllt. Gleichwohl kann nicht übersehen werden, daß beim Manne die Schaulust, das Sehenwollen, bei der Frau die Zeigelust, das Gesehen-werden-wollen, d. h. das Sich-sehen-lassen, wesentlich überwiegt. Und dieses entspricht vollkommen der von der Natur vorgenommenen Rollenverteilung im Geschlechtlichen; der spezifischen Aktivität des Mannes und der relativen Passivität des Weibes in den Formen der Sexualbefriedigung. Die Klarheit dieses Bildes wird natürlich von dem jeweiligen gesellschaftlichen Sein der Menschen stets bis zu einem gewissen Grad beeinflußt. In der Zeit des Mutterrechtes, wo die Frau ungleich mehr als Wählende denn als Gewählte in Frage kam, also als aktiver Faktor, — in dieser Menschheitsepoche wird ihre Schaulust unbedingt ebenfalls gesteigert gewesen sein. Das Patriarchat, die Basis des gesellschaftlichen Seins von heute, wo die Frau in der überwiegenden Zahl von Fällen die Gewählte und nicht die Wählende ist, wird die der Frau eigentümliche Zeigebereitschaft als charakteristisches Wesenselement in den Vordergrund treten lassen.

60. Die nackte Maja. Gemälde von Fr. Goya. Prado, Madrid

Und wie im Großen, so ist dieses Bild im Kleinen, d. h. entsprechend den verschiedenen Klassenbedingungen, unter denen die einzelne Frau gezwungen ist, zu leben. Das Naturgegebene mag die große Linie bestimmen, aber es ist eben niemals in allen Graden starr und unwandelbar . . .

Diese Grundfragen sind deshalb für unser Thema nicht von nebensächlicher Bedeutung, weil davon wesentlich die Rolle der Frau im Rahmen des künstlerischen Produktionsprozesses abhängt. Ihre Rolle als Subjekt, und ihre Rolle als Objekt.

Diese bis jetzt aufgeführten Ur-Instinkte können sozusagen als die menschlichen Leidenschaften erster Ordnung bezeichnet werden, alle anderen sind von nebengeordneter Bedeutung, sind nur zweiter Ordnung, das heißt, sie sind verkleidete Ableitungen der von Uranfang an die Menschen erfüllenden und beherrschenden Lebenstriebe. —

Soviel über das Allgemeine; nun zum Besonderen des in jedem von uns wirkenden Eros.

*

Das individuelle erotische Gepräge. Weil es das Gesetz des Eros ist, das jeden Menschen erfüllt und alle seine Lebensäußerungen bestimmt, darum bekommt auch jeder Mensch seine besondere, ihn von allen anderen Menschen unterscheidende Physiognomie letzten Endes ebenfalls einzig und allein durch das Gesetz des Eros. Oder noch deutlicher ausgedrückt: das Gesetz des Eros verleiht jedem einzelnen Individuum ein ganz besonderes Gepräge, so daß das Gebaren ganzer Schichten oder Kreise zwar im Allgemeinen sich decken kann, daß aber niemals auch nur zwei Menschen in den Einzelzügen sich völlig gleich sind. In drastischster Weise ist dies in dem alten und in jedem Lande bekannten Sprichwort ausgedrückt: „Jeder Mensch ist wie sein Penis". Gewiß gehört zu einer normalen Sexualität die vereinigte Funktion der sämtlichen Sinnesorgane im Dienste des Sexualtriebs. Also Gesicht, Geruch, Gehör, Gefühl und Geschmack in köstlichem Zusammenhang. Der Anblick des geliebten Gegenstandes ist bezaubernd, sein Geruch ist berauschend, seine Stimme klingt so verführerisch

wie keine andere, seine Berührung, seine liebkosende Hand wirkt immer von neuem elektrisierend, und sein Kuß schmeckt wie Nektar und Ambrosia, — sofern diese den Sterblichen unbekannte Götterkost wirklich der Höhepunkt von allem Köstlichen ist. Aber diese Grundtatsache der vereinigten Funktion aller Sinne im Dienste des Sexualtriebes verhindert nicht, daß jedermann irgendeine Sinnesqualität ganz besonders bevorzugt, und zwar sehr oft, ohne sich darüber klar zu sein und Rechenschaft abzulegen. Es ist eine nicht zu bestreitende, weil tausendfach augenfällige Tatsache, daß jeder Mensch im Geschlechtlichen sein mehr oder minder geheimes Ideal verfolgt und damit auch seine spezifischen Liebesbedingungen hat. Oder wie Hans Blüher sagt: „Jedem Menschen eignet eine sogenannte sexuelle Leitlinie." Es ist der Einzelteil eines Individuums, durch den der Verliebte an sein Objekt gebunden ist. Dieses kann die Stimme, der Geruch usw. sein, es kann ein ganz beliebiger einzelner Körperteil sein, und es kann weiter irgendeine bestimmte psychische Note sein, die dem Betreffenden eignet. Dieser Satz, daß jeder Mensch eine spezielle sexuelle Leitlinie hat und verfolgt, wird dadurch nicht widerlegt, daß, wie ich früher schon erwähnte, jeder „Normalmensch" mehr oder weniger dem Variationsbedürfnis im geschlechtlichen Erleben unterliegt. Denn dieses Variationsbedürfnis kann sich eben nur im Rahmen dieser besonderen Leitlinie auswirken, die für den Betreffenden die unentbehrliche Liebesbedingung bedeutet. Diese Tatsache wird auch durch den Umstand nicht widerlegt, daß zahlreiche Menschen zu verschiedenen Zeiten verschiedenen „sexuellen Leitlinien" folgen. Es steht nämlich fest, daß sich diese Leitlinie auch wandeln kann. Weil die Bevorzugung irgendeines Sinnes oder Teilreizes eine ganz allgemeine Erscheinung ist, worauf man mit besonderem Nachdruck hinweisen muß, darum handelt es sich hierin auch um eine völlig normale Erscheinung. Es kann sich ein Mann gewiß für alle physischen und psychischen Reize einer Frau zusammen interessieren, also für eine Erscheinung als Ganzes und Harmonisches; das ist aber gar nicht als das „an sich Natürliche" zu bezeichnen, denn es ist durchaus nicht weniger natürlich, wenn nur ein einzelner Körperteil oder eine einzige psychische Note sein besonderes Liebesziel darstellt, oder wenn ihn dieses eine mehr als alle andern zusammen lockt und verführt. Wir müssen hier sogar noch einen Schritt weitergehen und darauf hinweisen, daß ein ganz bestimmter Teilreiz wiederum nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen wirksam werden

Dame im Kostüm der Naktheit
61. Anonymer englischer Kupferttich. 1803

kann. Den einen, dessen höchstes Entzücken ein schönes Frauenbein ist, interessiert dieses sogar nur, wenn es in einem straffgezogenen Seidenstrumpf steckt, den andern (die am meisten verbreitete und heute wohl überwiegende Spezies!) läßt die gänzlich nackte Frauengestalt relativ gleichgültig, seine stärkste Sehnsucht ist die halbentkleidete Frau, die nur teilweise entblößte Nacktheit, die Frau im Jupon, die Frau im Korsett, die zufällig retroussierte Frau, die Frau in einem Kostüm, das alles erraten und nichts sehen läßt usw. In diesem Zustand erscheint den Betreffenden das Weib am begehrenswertesten, also macht er ihnen das Weib wertvoller. Um hier ein konkretes Beispiel dieser Art zu geben, dem man mit leichter Mühe hundert gleichartige hinzufügen könnte, zitiere ich eine Zuschrift, die Iwan Bloch von einem seiner Patienten einmal bekommen hat: „Mein Ideal, das mich fürchterlich reizt, ist ein Weib, das schlanke, hohe Beine hat, dünne schwarze Strümpfe, schöne Strumpfbänder, eine kurze, weiße Hose, höchstens bis zum Knie, und ein elegantes Hemd mit Ausschnitt. Ein nacktes Weib würde keinen solchen Reiz auf mich ausüben." Dieses ist tatsächlich ein geradezu typischer Fall, dem man in Hunderten von Variationen begegnet, und auch hier muß, wie schon gesagt, mit aller Deutlichkeit wiederholt werden: auch dieses alles ist durchaus natürlich und normal. Das gleiche gilt von allem Seelischen, also den verschiedenen Ausstrahlungen der oben erwähnten Ur-Instinkte, von den Neigungen des „Sehenwollens" oder des „Gesehen-werden-wollens", von den allgemein verbreiteten Formen der Genußsteigerung beim Schmerz-bereiten und beim Schmerz-empfinden in der Liebe, und weiter bei den ebenso allgemein verbreiteten Formen der nur in der wissenschaftlichen Formulierung unästhetisch klingenden Anal-Erotik, denn deren Hauptpointe sind nicht die erotisch betonten Wonnen der Entleerung, sondern es ist, wie schon erwähnt, die schwelgerische Begeisterung für die gewiß nicht unästhetischen Reize der Venus Kallipygos usw. usw. Alles dies muß im Wesen als normal bezeichnet werden, weil es eben ganz naturgemäß ist, daß die sämtlichen Ur-Instinkte sich auch in besonderen Triebrichtungen auswirken.

Die verliebte Schäferin
62. Englische Theaterkarikatur von G. Woodward. 1800

Wenn ich sagte, es sei Tatsache, daß jeder Mensch sein geheimes Ideal verfolge und seine spezifische Liebesbedingung habe, so bedeutet dies, daß dieses spezielle Liebesziel bei Unzähligen, und zwar bei Frauen ebensooft wie bei Männern, die nicht auszuschaltende Voraussetzung ist, um überhaupt auf natürliche Weise den Liebesakt einleiten zu können und auf natürliche Weise zum Endeffekt des Lustverlangens zu kommen. Speziell dieser Umstand hat dazu geführt, daß in weiten Kreisen der Sexualwissenschaft bis auf den heutigen Tag ein ganz ungeheurer Unfug mit der Beur-

63. Französischer Kupferstich von Ruotte nach einem Bilde von Busset Dubrusla. Um 1800

teilung dieser sogenannten Teilanziehung, wie sie Magnus Hirschfeld getauft hat, getrieben wird. Der Unfug besteht darin, daß man die Mehrzahl dieser Formen der Teilanziehung am andern Geschlecht, das heißt am begehrten Liebespartner, ganz mißbräuchlicherweise in den die Dinge als anormal oder als krankhaft wertenden Begriff des sogenannten Fetischismus einbezieht. Daß es sich bei einem solchen Verfahren um einen Mißbrauch handelt, ist auch die Ansicht der modernen Sexualwissenschaft. Sigmund Freud sagt: „Das meiste, was man als physiologischen Fetischismus bezeichnet, sind eigentlich nur die allgemein bekannten Reize des Weibes." Trotzdem wuchert dieser Unfug noch in zahllosen sexualwissenschaftlichen Schriften munter weiter. Es ist dies eine ebensosehr aus der Heuchelei wie aus der Gedankenlosigkeit hergeleitete Oberflächlichkeit. Denn es ge-

Dame im Kostüm der Nacktheit

64. Wind von vornen. Französisches Aquatintablatt von Debucourt. Um 1800

hört doch zu den allerältesten Erkenntnissen, daß bei zahllosen Erscheinungen einzig der Grad ihres Auftretens darüber entscheidet, ob sie normal oder anormal sind. Eine Bluttemperatur von siebenunddreißig Grad ist normal, nur drei Grad mehr, vierzig Grad, bedeutet schon höchstes, lebengefährdendes Fieber. So ist es auch hier. Das meiste von dem, was ich als Teilanziehungen genannt habe, kann gewiß bei einem bestimmten Grad der Steigerung als unnormal, als pervers oder als krankhaft bezeichnet werden. Aber eben erst bei diesem Grad. Dieser Grad tritt ein, und das ist das Entscheidende, worauf es ankommt, wenn das Subjekt gänzlich durch das Objekt verdrängt oder ersetzt ist, grotesk, aber ganz richtig gesprochen: z. B.: das Bein durch den Strumpf. Wilhelm Stekel sagt: „Der echte Fetischist braucht seinen Fetisch, um sich das Weib zu ersetzen, der Normale bevorzugt gewisse erogene Zonen, die den Besitz des Weibes wertvoller machen. Der Fetischist entwertet das Weib, der Normale überwertet den Träger seiner bevorzugten erogenen Zonen.“ Um diese Form des Weib-Ersatzes mit Hilfe des echten, des krankhaften Fetischismus an einigen Beispielen zu illustrieren, nenne ich die folgenden: Die Begeisterung für die Pikanterie des strumpfbekleideten Frauenbeins wird zu einer krankhaften Form des Kleiderfetischismus, wenn, wie ich schon vorher sagte, die Begeisterung sich allmählich ausschließlich auf den Strumpf allein konzentriert, wenn dieser, losgelöst von einem bestimmten weiblichen Individuum, seinem Besitzer allein genügt, um eine erotische Spannung zu erleben und diese beim Anblick seines Strumpfserails abreagieren zu können. Ein zweites Beispiel ist die Form der Begeisterung für Frauenhaar. Wenn sich ein Mann nicht für das schöne Haar auf dem Kopf einer Frau selbst interessiert, sondern wenn er sich z. B. eine Sammlung von Frauenzöpfen anlegt und nur bei deren Anblick im stillen Kämmerlein in Ekstase kommt. Solches macht ihn zum krankhaften Haarfetischisten. Ein drittes Beispiel bietet der, der sich einen Harem von Frauenschuhen anlegt (Rétif de la Bretonne besaß einen solchen Harem) und dem der an dem betreffenden Tage begnadete Frauenschuh — am andern Tag ist es ein anderer seines Schuhharems! — in des Wortes konkretestem Sinn das weibliche Genital ersetzt. Alles dieses ist nicht Kultus des Weibes, sondern, wie gesagt, Weib-Ersatz, und darum ist dieser Grad als der anormale zu bezeichnen. Es ist weiter krankhaft und pervers, wenn die natürliche Lust zur Schmerzbereitung in der Liebe sich nicht darin erschöpft, daß der Liebespartner die Wollust nur bis zu einem gewissen Grade als Schmerz empfindet, sondern wenn er unbedingt Blut fließen sehen muß, um die zur Geschlechts-

befriedigung nötige Potenz zu erlangen oder um deren Endeffekt zu erleben. Die Unterwürfigkeit des Mannes unter das Weib wird zum perversen Masochismus, wenn der Betreffende von der angebeteten Frau verlangt, daß sie ihn direkt als ihren willenlosen Sklaven oder als Hund behandelt, den man aus purer Laune mit der Reitpeitsche oder mit Fußtritten regaliert . . . Diese wenigen Beispiele aus dem unerschöpflichen Repertoire von Perversitäten des Sexuallebens können hier genügen, um zu zeigen, wo das Natürliche aufhört und das krankhafte Liebesziel anfängt. Mehr zu geben, was ein leichtes wäre, ist deshalb überflüssig, weil es ja nicht meine Aufgabe ist, an dieser Stelle eine Physiologie der kranken Liebe zu schreiben, sondern weil ich nur die Untergründe, auf denen sich die individuelle Psychologie aufbaut, in ihrem wahren Kerne aufzudecken habe. —

Dame im Kostüm der Nacktheit

65. Wind von rückwärts. Französisches Aquatintablatt von Debucourt. Um 1800

Wie ich schon oben erwähnt habe, genießt fast jeder einzelne weibliche Körperteil seinen besonderen Kultus und hat seine eigene, teils kleinere, teils größere Gemeinde. Es gibt zahlreiche Frauen, die nur deshalb angebetet oder geheiratet wurden, weil sie bestimmt geformte Fingernägel oder eine bestimmte Ohrform aufzuweisen hatten. Und wahrscheinlich erfuhren die meisten auch zeitlebens niemals etwas davon, warum letzten Endes die Wahl auf sie und nicht auf eine in auffälligeren Eigenschaften viel schönere Schwester oder Freundin gefallen war; der Wählende weiß es nämlich sehr oft selbst nicht, durch welche Umstände seine Entschlüsse entscheidend bestimmt werden. Natürlich stehen an der Spitze der von den Männern besonders vergötterten, ihn in erster Linie faszinierenden Reize die sogenannten sekundären Geschlechtsmerkmale: Busen, Lenden, Hüften und schöne Schenkel. Von diesen steht wiederum der Busen obenan. Vielleicht nicht bloß infolge der Macht seines sinnlichen Einflusses — dieser scheint bei den kallipygischen Reizen viel stärker zu sein —, sondern ebenso sehr infolge der uneingeschränkten Möglichkeit, seine verführerische Schönheit offen in Worten rühmen zu können, was gegenüber den rückwärtigen Reizen als anstößig gilt. Nur die objektiven Künstler, Maler und Bildhauer brauchen sich nach keiner Richtung einen Zwang anzutun, wie wir später, eingehend belegt, sehen werden.

Ich lasse hier aus der Literatur einige Beispiele der besonders betonten Begeisterung für bestimmte Reize folgen. Zur Zeit der Renaissance lebte in Rom eine gewisse Giovanna, die als die schönste Frau galt; die angesehensten Schriftsteller schrieben mit der größten Ausführlichkeit über die intimsten ihrer Reize. Der berühmte Augustin Nifo, der 1531 einen Traktat über die Schönheit veröffentlichte, schrieb darin folgendes über die besondere Schönheit der betreffenden Dame:

„. . . Ihr Kinn hat ein Grübchen; Rosen und Schnee färben ihre Wangen, und ihr Gesicht ist ein Oval nahe dem Rund. Der Hals ist aufrecht, lang, weiß und voll und steht graziös zwischen den Schultern; auf ihrem breiten Oberleib, der keine Knochen sichtbar werden läßt, runden sich zwei gleichgroße Brüste von gefälliger Größe, die den Duft der persischen Pfirsiche ausströmen, denen sie ähneln. Die weichzarte Hand ist an der Außenseite schneeweiß, an der Innenseite elfenbeinfarben; sie hat für die richtige Größe die Höhe des Gesichts, die Finger sind voll und rund und länglich und enden mit einem

feinen, zartgefärbten konvexen Nagel. Das Ganze der Brust hat die Gestalt einer umgekehrten Birne, die etwas zusammengedrückt und deren Spitze gerade und rund nach unten ist und deren Basis sich in entzückenden Proportionen an den Hals anschließt. Der Bauch, die Hüften und die geheimen Reize sind der Brust würdig; der Schenkel, die Wade und der Arm sind, was die Dicke betrifft, im rechten Verhältnis. Die Schulternbreite ist ebenfalls in vollendeter Proportion zum übrigen Körper, die Füße von mittlerer Größe enden in wundervoll gegliederte Zehen; die Schönheit und die Harmonie ihres Körpers sind mit einem Wort solche, daß man Giovanna zum Rang der Unsterblichen erheben kann, ohne diese zu beleidigen."

Obgleich in dieser Abhandlung fast alle sichtbaren und unsichtbaren Schönheiten dieser Dame beschrieben und gerühmt sind, so ist doch der Schönheit des Busens der Vorzug gegeben; daß dieser Nifo am meisten interessiert, sieht man daran, daß er über ihn das Meiste zu sagen hat. Casanova ist ein ausgesprochener Busenfetischist. Dutzende von Malen beschreibt er mit den schwärmerischesten Vergleichen die Schönheiten eines Frauenbusens, niemals wird er es müde, zum Ruhm schöner Brüste das Verliebteste zu sagen. Den schon in anderem Zusammenhang gegebenen und ebenfalls hierher passenden Beispielen (S. 70) füge ich hier die folgenden Hymnen an: denn der immer von Neuem variierte Begeisterungsausbruch ist das Beweisende.

„Ich hatte noch nichts Wesentliches erreicht; ich glühte; aber ich wußte meine Ungeduld zu beherrschen, ich glaubte noch nicht das Recht zu haben, Ansprüche geltend zu machen. Ich löste ihr fünf oder sechs Bandschleifen, und mein Herz pochte vor Wonne, als sie mich gewähren ließ und ich in den Besitz des schönsten Busens gelangte, den ich mit meinen Küssen bedeckte. Hierauf beschränkte sich auch ihre ganze Huld" (IV, 66).

„Und über dem allem sah ich zwei Halbkugeln, die Apelles zum Modell für die seiner schönsten Venus hätte nehmen können, und ihre lebhafte, doch ungleiche Bewegung zeigte mir, daß diese bezaubernden Hügel belebt seien. Der kleine Raum zwischen ihnen, den ich mit meinen Augen verschlang, schien mir eine Nektarquelle zu sein, nach der meine heißen Lippen mit größerer Gier sich sehnten als nach dem Göttertrank, um ihren Durst zu stillen" (II, 140)

„Leser — es gibt so lebhafte und so süße Empfindungen, daß die Jahre kaum die Erinnerung daran verwischen, und daß die Zeit sie niemals gänzlich zerstören kann. Mein Mund hatte ja schon diesen zauberhaften Busen mit Küssen bedeckt, aber das lästige Mieder hatte mir nicht erlaubt, ihn in seiner ganzen Vollkommenheit zu bewundern. Jetzt fühlte ich ihn frei von allem Zwang und von jeder überflüssigen Stütze: niemals habe ich einen schöneren gesehen, niemals einen schöneren berührt. Wären die beiden wunderbaren Halbkugeln der mediceischen Venus von Prometheus' Funken belebt worden, sie hätten vor denen meiner göttlichen Nonne verblassen müssen" (IV, 81/82).

„Ein bißchen zu spät bereute ich, daß ich ihr nicht die Zeit gelassen hatte, sich anzukleiden. Ich fühlte, daß ich verloren war, um so mehr, da ihre beiden Hände beschäftigt waren, und sie deshalb nicht ihr Hemd zuhalten konnte, um meinen Blicken zwei schwellende Äpfel zu verbergen, die verführerischer waren, als die der Hesperiden." (IV, 242.)

Théophile Gauthier beschreibt in einem Briefe sachlich naturalistisch das besondere Interesse, das er für das Format der Rubensschen Brüste hat:

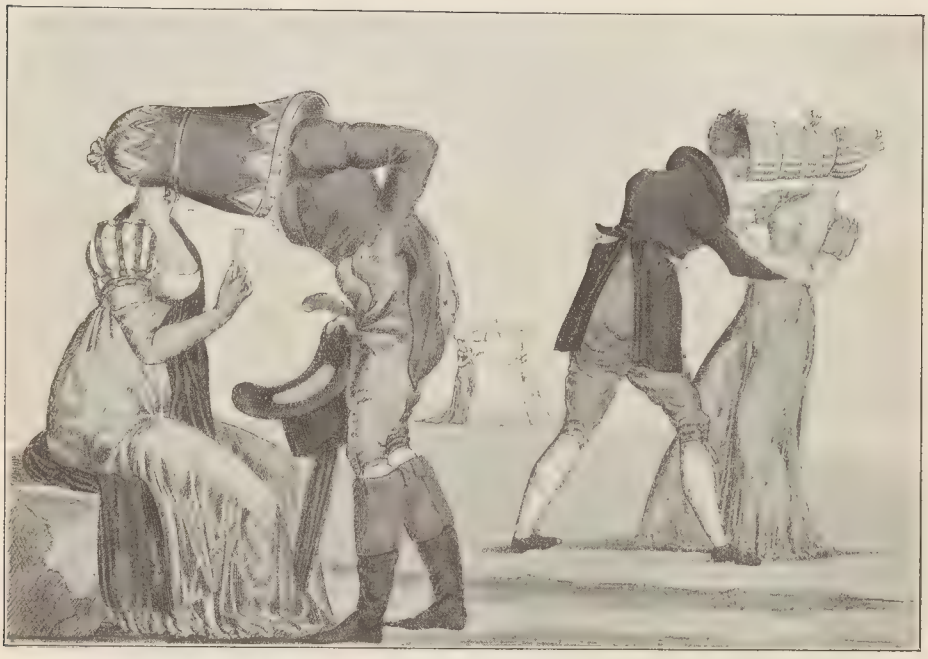
„Ich ließ sie die Brüste aus dem Korsett, von dem einige Bänder zerrissen waren, herausnehmen. Sie waren groß, ziemlich fest, sehr weiß und von blauen Äderchen durchzogen, und mit einer rosigen Warze, die von einem großen Hof in der Farbe der Hortensie umgeben war. Die Milch, die sie blähte, gab ihnen das Aussehen von Rubensschen Brüsten, die Boissard entzückt hätten und mir nicht mißfielen."

Daß das physische Interesse von Félicien Rops an den Frauen in besonderem Maße mit der erotischen Schönheit des Busens verknüpft war, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn man die folgenden Briefstellen aus den siebziger Jahren liest. Die erste lautet:

„Seit langem habe ich nicht so viele junge, im ersten Frühling aufgeblühte Frauen gesehen. Die Teerosen wurden plump wie Pfingstrosen neben der Weiße dieser Häute und dem Glanz dieses Haares... Es gab da einen Rudel kleiner mexikanischer Halbgazellen, Miustitis, schotternd unter diesem blauen Himmel, mit Satinaugen und samtbeschatteten Lippen, die Globen der Brüste goldig wie die der indischen Göttinnen, Brüste, die den Musselin sprengen wollten und von selber zum wartenden Mund kommen."

Verliebte Gedanken

Französischer Kupferstich von Boilly



66. Anonyme französische Modekarikatur. Um 1800

Die zweite lautet:

„Ich bin hergekommen, um die Weinlese zu überwachen und zuzuschauen, wie die Winzer die Winzerinnen in den großen Sitzmuskel kneifen. »Das gibt unserm Wein das Bukett«, sagt unser Bürgermeister, der ein großer Frauenreiter und Flaschenleerer dazu ist ... Der Wein ist gut geraten. Die Körbe lasten schwer auf den Schulten der Mädchen, die ganz süperb ihre Brüste vorspringen lassen, und das Weiß der Häubchen singt in den Weinbergen unter einem Himmel von herbstlicher, gütiger Bläue."

Eine dritte lautet:

„Vergangenen Abend war ich im Oeuvre. Man spielte ein von Maeterlinck inspiriertes Stück, der, wie es scheint, Schule macht ... In Bergen und Christiania ganz gut. Ich hab da solche Sachen spielen sehen vor einem Parterre von Frauen mit brackigem Haar, Wasseraugen und Busen vom Jenseits ... Geht nach da droben! Aber bei uns, wo keiner der Zuschauer eine Sensation davon spürt, und nur daran denkt, wann das Stück aus ist, um ins Moulin-Rouge zu gehen und vor einem Parterre von zweihundert kleinen Frauen mit in die Höhe strebenden Näschen und ebensolchen Brüstchen. — Das ist ein Unsinn."

Die berühmte Tänzerin Camargo hatte eine jüngere Schwester, die ebenso berühmt war, aber nicht durch ihren Tanz, sondern durch die Schönheit ihrer Schenkel. Zahlreiche Zeitgenossen versäumten nicht, immer wieder dieser besonderen Schönheit der jüngeren Camargo zu huldigen. Man liest z. B. in einem zeitgenössischen Bericht:

„Sicherlich war die ältere Camargo, die bekannte berühmte Tänzerin der Oper, eine größere Künstlerin, aber die jüngere Camargo hatte wollüstiger geformte Schenkel."

Die erotischen Schriftsteller, die nicht für die große Öffentlichkeit schrieben, wie z. B. Aretin und Chorier, schwelgten natürlich auch offen für die intimsten, von ihnen besonders vergötterten Reize. Beide stellen die Reize der Venus Kallipygos obenan. Aretin habe ich schon an anderer Stelle (S. G. E. I, S. 266) zitiert; Chorier läßt in seinen Gesprächen über die Schönheit eine der Diskurierenden die folgenden Vorzüge dieser Reize aufführen:

Der Mittag oder das Bad

67. Französischer Kupferstich von Renard nach einem Bilde von Blaizot. 1810

„Wie du weißt, zählt man zu Lukretias besonderen Schönheiten ihren marmorweißen, strammen Popo. Er bildet ein köstliches Kopfkissen für Cupido, wenn er bei ihr schläft, und zugleich einen Amboß, um auf ihm neue Menschen zu schmieden... Bei den Griechen waren die Mädchen berühmt, die man wegen ihres schönen Popos Callipygen nannte. Wenn sie auch dem geringsten Stande entstammten, brauchten sie nichts weiter zu besitzen als diesen Vorzug, um reiche und vornehme Gatten zu finden. Ihr Popo war ihre Mitgift; und dank dieser Mitgift erschienen sie schön genug."

Auch Rétif de la Bretonne schwärmt für diese Schönheit in besonders hohem Grade. Man lese:

„Ich war so in Schweiß geraten, daß ich mich tüchtig waschen mußte. Ich sah, wie Agnes das Gleiche tat, und in dieser Stellung glich sie völlig einer pariser Dirne. Freilich muß ich gestehen, daß die Venus Kallipygos keinen schöneren Hintern hat. Ihre Schenkel und ihre Füße waren tadellos. Ver-

mutlich war es Berechnung, daß ich das alles sehen sollte. Und es vermehrte auch meine Verliebtheit . . ."

Aber so groß das Interesse Rétifs für diese Reize war, noch unendlich viel größer war es für einen kleinen, eleganten Frauenfuß. Durch diese Leidenschaft ist er in der Weltgeschichte unendlich berühmter geworden als durch seine gesamte sonstige Schreiberei. Wenige haben der besonderen erotischen Schönheit des Frauenfußes einen ähnlichen Kultus gewidmet. Diese Begeisterung für den Frauenfuß übertrug er, wie ich weiter oben schon anführte, auch auf den Frauenschuh, dem er dieselben Hymnen sang. Hier ein klassisches Zitat aus dem Monsieur Nicolas über seine Begeisterung für niedliche Frauenfüße und noch mehr für die Schuhe, in denen sie steckten:

„Madame Parangon besaß einen Reiz, dem ich Zeitlebens nie wiederstehen konnte, einen niedlichen Fuß. Ihr Schuhwerk war in Paris gemacht, und zwar im erlesensten Geschmack, den eine hübsche Frau beweisen kann. Er besaß jene verführerische Feinheit der Form, die Seele und Sinnlichkeit in sich zu einen scheint. Bald trug Colette Schuhe von einfacher weißer Seide oder mit Blumen in Silberstickerei, bald rosafarbige Schuhe mit grünen Absätzen oder grüne Schuhe mit rosafarbigen Absätzen. Ihr geschmeidiger Fuß weitete den Schuh nicht aus, sondern machte ihn im Gegenteil noch graziöser und ließ die Form noch reizvoller zur Geltung kommen. Als ich eines Tages heimkehrte, um zu studieren, sah ich Mad. Parangen in einem eleganten Kostüm und in ausgeschnittenen rosaroten Schuhen, deren Einfassung und Absätze grün und die mit hübschen Rosetten von Edelsteinen besetzt waren. Da sie ganz neu waren, oder vielleicht, weil sie sie schonen wollte, vertauschte sie die Schuhe mit grünen, nicht minder verlockenden Pantoffeln mit roten Absätzen und Spitzengarnierung. Ich stand unbeweglich dabei und verzehrte sie mit meinen Blicken. Toinette setzte die Schuhe ihrer Herrin auf einen kleinen Tisch neben der Tür, und dann begaben sich alle beide nach dem ersten Stock, indem sie mir bedeuteten, ich möge bis zu ihrer Rückkehr warten. Von der heftigen, ganz abgöttischen Leidenschaft für Colette fortgerissen, wähnte ich sie leiblich zu sehen und zu fühlen, indem ich die Schuhe, die sie eben noch getragen hatte, mit meinen Händen betastete. Ich drückte meine Lippen auf das eine dieser Kleinode, während mir in einem Anfall von Raserei das andere das Weib ersetzte . . . Als ich mich wieder beruhigt hatte, kritzelte ich in den Gegenstand meiner Wollust die Worte: „Ich bete dich an" und setzte die eleganten Schuhe wieder an ihren früheren Platz . . ."

Rétif hat in diesem Kultus ebenso berühmte Vorläufer wie Nachfolger. Sein berühmtester Vorläufer ist der Seigneur de Brantôme. Dieser gesteht ebenfalls ganz offen die besondere Anziehungskraft ein, die ein schöner Fuß und ein schönes Bein auf ihn ausüben. Er schreibt:

„So viel steht fest, der Anblick schöner Beine und Füße ist sehr gefährlich und bestrickend, und mich wundert, daß manche guten Schriftsteller, unsere Dichter wie auch andere, nicht soviel zu ihrem Lobe geschrieben haben, wie über andere Körperteile. Ich meinerseits hätte gern noch mehr geschrieben, aber ich befürchte, daß ich durch zu großes Lob den Vorwurf verdienen könnte, mich um die anderen Körperteile nicht zu kümmern . . ." Diesen Vorwurf riskierte Brantôme nun aber doch, denn schon nach weiteren zehn Zeilen schreibt er: „Nun möge ein anderer, wer will, die

„König und zwei Aß bedeutet eine Liebeserklärung"
68. Französischer Kupferstich von Mallet. 1810

übrigen Schönheiten der Frau rühmen ..., aber ein schönes Bein, eine fein geformte Wade und ein hübscher Fuß besitzen eine große Macht im Reich der Liebe."

Zu den berühmten Nachfolgern Rétifs zählt Ludwig I. von Bayern, den von den Reizen seiner Favoritin Lola Montez deren eleganter Fuß und deren schönes Bein angeblich am meisten enthusiasmierten. Er hat selbstverständlich auch darauf gedichtet; ja, er war so sehr verliebt in das schöne Bein der Lola Montez, „in das Bein der Beine", daß er es sich angeblich von einem angesehenen Bildhauer künstlerisch nachformen ließ. Jedenfalls war dies ein allgemein verbreiteter Glauben, der durch verschiedene zeitgenössische Karikaturen belegt wird. Der Volkswitz legte ihm als Begründung seiner Abdankung die Worte in den Mund: „Wie, es soll dies Bein Mich länger nicht erfreun? Nein, ich danke ab!" (Vgl. E. v. T. Bild 61 und Seite 161.) Brantôme, Rétif und Ludwig I. sind aber keine Ausnahmen, sie gehören zu einem erstaunlich großen Heer Gleichgestimmter, für die der kleine Frauenfuß den Gipfelpunkt aller weiblichen Reize darstellt. Besonders hervorzuheben ist dabei, daß es immer in ganz auffallend großer Zahl die sogenannten Masochisten sind, die dem leidenschaftlichen Kultus des kleinen Frauenfußes obliegen. Sacher-Masoch selbst, von dem die Masochisten ihren Namen haben, war ein schwärmerischer Verehrer dieser speziellen Frauenschönheit; er unterlag den verführerischen Reizen eines kleinen Frauenfußes bereits im Alter von zehn Jahren. In seinen Erinnerungen berichtet er ausführlich über das betreffende Erlebnis, das er in diesem Alter hatte (W. H. III S. 246). Der übertriebene Kultus des kleinen Frauenfußes kann übrigens als ein fast sicherer Beweis für eine masochistische Veranlagung gelten. Ein deutlicher Beweis für die große Zahl der sogenannten „Fußfreier", auch „Stiefelritter" genannt, sind die ziemlich oft im Handel vorkommenden Photographien, auf denen nichts weiter als schuhbekleidete Frauenfüße und Frauenbeine zu sehen sind. Dasselbe beweisen die vielen gleichartigen Ansichtspostkarten (W. H. II Bild 467, 468, 470 und 482). —

Natürlich tauchen in diesem Zusammenhang eine ganze Reihe Fragen auf: Wie kommt es zu diesen unzähligen Variationen des sexuellen Leitgedankens, zu den unerschöpflichen Nüancen des individuellen Liebesziels im Rahmen des sogenannten normalen Fetischismus? Wie kommt es weiter vor allem dazu, daß der eine bloß auf diese, der andere bloß auf jene erotische Nüance „einschnappt", und wie kommt es schließlich vor allem zu der seltsamen Erscheinung, daß für Tausende die betreffende Nüance die unbedingte Voraussetzung ist, um erstens überhaupt potent zu werden, und um zweitens auch auf den Gipfel der Lust zu gelangen? Ich kann mich nicht mit der bloßen Konstatierung dieser Tatsachen abfinden, sondern ich muß auch nach einer ausreichenden Antwort suchen. Und zwar deshalb, weil die hier in Frage kommenden Wurzeln den gesamten Fragenkomplex, der uns in der vorliegenden Arbeit beschäftigt, richtunggebend beeinflussen. Die Antwort auf die erste Frage ist ziemlich einfach. Der außerordentliche Reichtum an Variationen in allen den

Vor dem Spiegel

69. Französische Lithographie von Vallou. Um 1850

Am Waldbach. Wer verdient den Preis?
70. Französische Lithographie von Victor. 1835

Dingen, die auf den Lusttrieb des Einzelnen stimulierend wirken, hat seine Ursache darin, daß das Gesetz des Eros, wie wir gesehen haben, nichts weniger als einteilig ist, sondern im Gegenteil aus überaus vielen Komponenten sich zusammensetzt. Wir wissen, daß mit den fünf Sinnen des Menschen, die alle in der Sexualität verankert sind, eine ganze Anzahl von Ur-Instinkten und außerdem die Fundamentaltatsache der für sich allein überaus verschieden abgestuften Doppelgeschlechtlichkeit jedes Menschen sich verbinden. Es sind also nicht weniger als rund ein Dutzend Faktoren, die hier zusammen wirken. Aus der naturgemäß immer verschiedenen Kombination dieser zahlreichen Elemente des Sexuellen muß sich ganz von selbst ein ungeheurer Reichtum von Variationen in den besonderen sexuellen Begierden oder Leitlinien ergeben. Wesentlich komplizierter ist die Beantwortung der zweiten Frage, warum der eine nur auf diese, der andere nur auf jene erotische Pointe reagiert. Freud und seine Schule erklären diesen Umstand aus den jeweiligen und besonderen infantilen Erlebnissen des Einzelnen. Sie glauben überhaupt in dem infantilen Erlebnis der meisten Rätsel einzig richtige Lösung gefunden zu haben. Um dies an der Hand eines konkreten Beispieles zu illustrieren, nenne ich das folgende: Ein Knabe sieht einmal im Stadium einer besonders starken erotischen Spannung, in dem er also für alles Erotische am aufnahmefähigsten ist, wie seine noch junge Mutter

Wen werden wir heute unglücklich machen?
71. Wiener Lithographie. 1845

in seiner Gegenwart arglos mit hochgehobenen Röcken den Strumpf straff zieht . . . Es ist dies sein erster starker und — nach Freud — darum, weil infantil erworben, auch bleibender erotischer Eindruck. Als solcher wird er angeblich zum Angelpunkt aller seiner zukünftigen Spannungen. Seine höchsten erotischen Sensationen und die mit dem größten Lustgewinn verbundenen Abreagierungen sind an den Anblick einer pikant retroussierten Frau, oder an den eines straffgezogenen Strumpfes geknüpft. Das heißt: Weil jeder Mensch sich stets nach der vollkommensten Befriedigung sehnt, so glaubt er diese auch bei der Nuance zu erleben, von der die nachhaltigsten Sensationen für ihn ausgegangen sind; also kehrt seine Phantasie ständig von neuem zu diesem speziellen Wunschbegehren zurück. Auf diese Weise ist nach Freud die spezielle erotische Leitlinie des Betreffenden entstanden.

Solche Zusammenhänge mögen gewiß vorhanden sein. Aber ich vermag mich nicht zu der Überzeugung zu bekennen, daß solche Erlebnisse das zeugende Element darstellen und darum die fragliche Tatsache restlos erklären. Die betreffenden Erlebnisse dürften nach meiner Meinung vielmehr nur die Auslösungshebel ganz bestimmter Kulturbedingnisse sein; und ich glaube, daß man zu wesentlich tieferen Quellen hinabsteigen muß, um eine erschöpfende Erklärung zu finden. Diese tieferen Quellen sind auch in

diesem Falle das jeweilige allgemeine gesellschaftliche Sein der Menschen. Wo dieser Faktor bei einer Analyse der menschlichen Beziehungen zueinander übersehen oder gar negiert wird, kommt man entweder nur zu mangelhaften Erklärungen oder zu direkten Trugschlüssen.

Nach meiner Meinung liefert die allgemeine Stellung einer Kultur gegenüber der Nacktheit, d. h. also die Erkenntnis der jeweiligen sozialen Rolle der Nacktheit im Rahmen der Gesamtkultur, den wichtigsten Schlüssel, um in diesem Fall zu einer richtigeren Lösung zu gelangen. Was die allgemeine Stellung gegenüber der Nacktheit betrifft, so ist, wie schon oben von mir angeführt wurde, zu sagen: Es ist sicher eine der häufigsten Beobachtungen, daß der völlig nackte weibliche Körper absolut nicht der von den Männern am meisten begehrte erotische Genuß ist, sondern daß unendlich viel mehr der nur teilweise entkleidete, oder ganz bestimmt bekleidete weibliche Körper (Negligé, Retroussé, die weiblichen Unterkleider usw.) die Männer lockt und stimuliert. Wie ich ebenfalls oben schon hervorgehoben habe, gestehen es zahlreiche Männer ganz offen ein, daß der gänzlich nackte Leib des Weibes sie gar nicht besonders interessiere, sondern eher enttäusche. Bei der Beurteilung dieser Tatsache darf man sich nicht durch den Umstand irreführen lassen, daß diese relative Indolenz gegenüber dem nackten weiblichen Körper beim Jüngling, der eben erst aktiv in das Liebesleben eintritt, in diesem weiten Maße nicht statt hat. Fast jeder Jüngling ist ursprünglich neugierig auf alles das, was er bis dahin nie in seiner Totalität gesehen hat, auf das Weib als physischer Gesamtbegriff. Andererseits gehört es in den Rahmen der zur Lebenssteigerung nötigen Befriedigung des Selbstbewußtseins, ein begehrtes Wesen auch in dem Zustand gesehen und genießend betrachtet zu haben, in dem es der übrigen Welt niemals, und gemeinhin auch durch Zufall nicht, unter die Augen tritt. Der Anblick des nackten Weibes ist darum für die meisten gesunden Männer außer dem direkten erotischen Lustgewinn die Konkretisierung des von jedem ersehnten männlichen Triumphgefühls. Aber es kommt doch nicht auf das ein- und zweimal, auch nicht auf das dutzend Mal an, und zwar deshalb nicht, weil man, wie ich oben schon sagte, niemals imstande ist, seine erotischen Spannungen ein für allemal abzureagieren, sondern weil diese tausende Male im Leben eines jeden Einzelnen wiederkehren und ebensooft ihre Auslösung erfordern. Diese

„Wie gefällt Ihnen mein neues Badekostüm?"
72. Farbige englische Lithographie. 1835

Vor dem Zubettegehen
73. Farbige Berliner Lithographie. 1850

Einschränkungen ändern also nichts an der zu konstatierenden prinzipiellen und relativen Indolenz der meisten Männer gegenüber dem nackten weiblichen Körper als Ganzem. Es ist nun zu fragen: Woraus resultiert diese Erscheinung, die nicht selten bis zur direkten Ablehnung geht? Eine befriedigende Antwort auf diese Frage habe ich nirgends gefunden. Ich will deshalb versuchen, sie hier zu geben. Zuerst will ich jedoch die durchaus unbefriedigende Antwort hierhersetzen, mit der eine gewisse Menschenkategorie mit größter Wahrscheinlichkeit sofort bei der Hand sein wird. Diese durchaus irreführende Antwort wird lauten: Dieser Zustand ist die Folge des immer mehr sich steigernden allgemeinen Raffinements als Ausfluß der wachsenden allgemeinen Unmoral. Eine solche Antwort, die natürlich nichts anderes als eine willkürliche Konstruktion darstellt, ist glattweg dummes Zeug; nicht nur, weil das Geschwätz von der wachsenden Unmoral ein plumper Schwindel ist, sondern noch mehr deshalb, weil damit auch herzlich wenig erklärt wäre. Nun zu der nach meiner Meinung richtigen Antwort. Diese lautet, in einen kurzen Satz zusammengedrängt: Die Ursache, warum die völlige Nacktheit für den modernen Menschen nicht zugleich die höchste erotische Reizquelle darstellt, ist darin zu suchen, daß der nackte Körper in unserer europäischen Kultur seit Jahrtausenden nicht mehr sozial bedingt ist. Das ist allein des Rätsels Lösung. Der nackte Körper ist seit unendlich vielen Generationen völlig losgelöst von unserm gesamten gesellschaftlichen Sein. Die soziale Logik und Bedingnis der Nacktheit sind aus unserem Leben ausgeschaltet; sie sind nicht mehr unsere Lebensform, sondern nur noch ein zeitweiliger Zustand, und dann zumeist eine auf das Einzelindividuum beschränkte Situation. Die Nacktheit ist also niemals eine Situation des gesellschaftlichen Zusammenlebens innerhalb der Kulturmenschheit. Dagegen ist dies in großem Maße die bekleidete Nacktheit, die immer den einen Körperteil, und zwar stets den erotisch am meisten wirkenden, auf Kosten der weniger wirkenden hervorhebt; diese erotische Betonung entsteht durch die Kleidung sogar ungewollt, denn die erotische Wirkung des Körperlichen besteht in der schwellenden Form, in der provozierenden Ausladung der Linien des Busens, der Hüften, Lenden und Schenkel. Die Denkformen unseres Gehirns und seine gefühlsmäßigen Ausstrahlungen sind somit nur Abstraktionen des bekleideten Menschen. Darum aber ist die Nacktheit für unsere Kultur auch niemals

Willst du mir nicht ein wenig helfen? . . .

Deutsche Lithographie. 1840

etwas Absolutes, sondern stets etwas Relatives, nämlich ein Entkleidetsein. Aus allen diesen Gründen zusammen können wir also logischerweise niemals in ein natürliches, unbeeinflußtes Verhältnis zur Nacktheit kommen. Das Tor, das dorthin führt, ist für uns und die kommenden Geschlechter dauernd verschlossen. Wir können in dieses Reich nur auf dem Wege der intellektuellen Abstraktion eindringen. Das für unsere Zwecke entscheidende Fazit lautet also: Aus der von Grund aus veränderten sozialen Stellung gegenüber der Nacktheit kann der nackte Körper nicht mehr als Ganzes, und darum nicht mehr als etwas Einheitliches, die wichtigste, die prädominierende Reizquelle der Erotik des Kulturmenschen sein. Der entkleidete Kulturmensch ist außerdem in seiner Erscheinung niemals etwas Einheitliches, sondern stets eine widerspruchsvolle Kombination von Intellektualismus und bis zu einem gewissen Grad entwerteter Animalität. Das ist in großen Zügen die Antwort, die auf die Frage nach der Ursache der so häufig feststellbaren relativen Indolenz gegenüber der Nacktheit als nur scheinbar konzentriertester Reizquelle zu geben ist.

Die bekleidete Nacktheit
74. Symbolische Radierung von Apoux

Natürlich ergeben sich aus der sozialen Voraussetzung und Bedingtheit des bekleideten Menschen nicht nur die negativen, sondern auch die positiven Erscheinungen. Die positiven Erscheinungen bestehen darin, daß die Teilanziehungen, wie schon gesagt, als wichtigste Reizquellen vorherrschen. Hieraus aber ergibt sich weiter eine nicht weniger positive Logik. Und diese lautet: Die Teilanziehungen sind nicht nur nichts Abnormes, sondern gerade sie sind das Natürliche für jede Kultur, die sich auf dem bekleideten Menschen aufbaut und von diesem repräsentiert wird. Auf dieser Basis ergibt es sich andererseits von selbst, und zwar als notwendige Weiterentwicklung, daß die besonderen Reizquellen des Körpers von der Kleidung nach außen projiziert werden. Das ist die von der Kleidung zu erfüllende Hauptaufgabe; sie muß dafür sorgen, daß die einzelnen Reizquellen des Körpers in der Öffentlichkeit wirksam werden. Solches geschieht auf dem Wege der isolierten Herausarbeitung oder Sichtbarmachung. Dadurch werden die einzelnen Reize sozusagen monumentalisiert. Der straffgespannte Strumpf vernichtet am Frauenbein die indifferenten Einzellinien, er zeigt nur seine spezifisch erotische Linie, den schmalen Knöchel und die pikant anschwellende Wade. Mit andern Worten, er monumentalisiert das Erotische in der Erscheinung des Beins. Dieselbe Aufgabe lösen auf die gleiche Weise das Korsett oder ein bestimmter Kleiderschnitt gegenüber dem Busen, den Hüften und den Lenden. Durch Retuschen im Positiven wie im Negativen monumentalisieren sie ebenfalls im einzelnen jene Linien, die auf die

männliche Sexualität stimulierend wirken. Auf diese Weise wird der Satz zur Wahrheit: „Nur das Verhüllte lockt". Es lockt durch die Art der Verhüllung, die das Verhüllte, sei es bewußt oder unbewußt, pointiert und dadurch mitunter geradezu plakatmäßig auf seinen spezifisch erotischen Charakter hinweist. Diese Monumentalisierung des Einzelreizes hat noch eine besondere Ursache. Durch die Einführung der Bekleidung sind immer stärkere Reize notwendig, um den gebändigten Geschlechtstrieb aufzustacheln. Aus diesen Zusammenhängen wird es durchaus begreiflich, wenn der Anblick des völlig nackten Körpers für viele geradezu zu einer erotischen Enttäuschung führt; der derart „Beglückte" sieht am nackten Körper in der Tat weniger, und empfindet deshalb auch weniger, als er erwartet hatte. Die völlige Nacktheit ist nicht die Summe der Einzelreize, sondern sie bedeutet deren Verteilung auf das Ganze; auf jeden einzelnen Reiz kommt somit weniger; das führt zur Enttäuschung. Daran ändert sich nichts, auch wenn der betreffende Körper sogar wirklich schön und nichts weniger als mißgestaltet ist; dem nackten Körper fehlt das steigernde Moment, die künstlich übersteigerte Erotik geht ihm ab, die zur Stimulanzbedingnis für den größten Teil der Kulturmenschheit geworden ist. Einen klassischen Beleg hierfür bietet die heute grassierende, so unendlich widerliche Seuche der Nackttänze, die nur scheinbar meine Theorie widerlegt. Denn tatsächlich ist das Gegenteil der Fall. Alle auch nur halbwegs ästhetische Naturen, und absolut nicht bloß die Heuchler, die von der Neugier getrieben, einmal einer solchen Vorführung beigewohnt haben, erklären nachher, daß dies ihre größte Enttäuschung gewesen sei, das Langweiligste, was ihnen jemals vorgekommen wäre.

75. Zwei große Kanonen. Deutsche Lithographie. 1860

Wenn ich die geschilderten Konsequenzen in der Tendenz der Kleidung als die unvermeidlichen Ergebnisse des Bekleidungsprinzips enthülle, so bedeutet dies natürlich noch lange keine Verherrlichung der zahlreichen Modefrechheiten und Modeschamlosigkeiten, denen man zu jeder Zeit begegnet, und die im direkten Dienst einer skrupellosen sinnlichen Spekulation und einer hemmungslosen Ausschweifung stehen. Gleichwohl müssen wir sagen: Wenn derartige modische Exzesse auch unbedingt bekämpft und an den Pranger gestellt werden müssen, um den edleren Formen die Vorherrschaft zu

76. Im Seebad. Farbige Lithographie von Ch. Vernier. 1860

sichern, so bleibt doch das Wesentliche der Sache bestehen, daß auch in ihnen das eigentlich Natürliche und Normale im erotischen Empfinden des Kulturmenschen nach Ausdruck ringt . . .

Daß die Abkehr von der gänzlichen Nacktheit als höchster erotischer Reizwirkung und der Kultus der bekleideten Nacktheit keine Ergebnisse eines modernen Raffinements sind, sondern sich als genau so alt erweisen, wie es der prinzipielle Übergang von der allgemeinen Nacktheit zur allgemeinen Bekleidung ist, und daß man diesen beiden Erscheinungen in allen Epochen unserer Kultur begegnet,

12*

77. Im Boudoir. Berliner Lithographie. 1860

kann durch die klassischsten Dokumente belegt werden. Als frühestes ein Epigramm aus spätgriechischer Zeit:

„Hebe das Netz in die Höhe, Saumselige, und drücke nicht absichtlich die Hüften zusammen beim Gehen, Iphidite. Das zarte Gewand verhüllt dich nicht in deinem Schleier, alles an dir ist nackt zu sehen und ist doch wieder nicht zu sehen. Wenn dir dies lieb ist, kann ich ja auch selber ebenso diesen Phallus hier mit einem Schleier umhüllen" (vergl. auch Bild 11 u. 18).

Im Parcival des Wolfram von Eschenbach lesen wir diese Verse:

„Nicht von der Minne Ungestüm
Getrieben, die Jungfräulein kann
Zum Weibe wandeln durch den Mann, —
Daß er als Freund ihr rat im Leide.
Den Leib umhüllt ein wehrhaft Kleid,
Ein dünnes Hemd von weißer Seide.
Was taugt wohl mehr zum Minnestreit,
Als wenn dem Manne so ein Weib
Sich naht? Der Herrin schlanken Leib
Hüllt noch ein Sammetmantel ein.

Der große Küsser Johannes Secundus, der im 16. Jahrhundert lebte, und dessen Küssekunst Goethe begeisterte Verse weihte, bringt in einer seiner Kuß-Elegien folgende Verse zu Ehren der bekleidet am erotischsten wirkenden Geliebten:

Deine Schönheit ohne Gleichen,
Geliebte,
Hat mir das Herz genommen
Und ganz verzaubert.
Doch weiß ich dich schlecht,
So schlecht
Und aller Laster Gefäß.
Nicht nackt, nein,
Nicht nackt ist's,
Daß du am schönsten bist
Und mich zum Wahnsinn erregst —
Ganz bekleidet in deiner Gewänder Schmuck,
So, ja so
Bezwingst du mich ganz.

. Seigneur de Brantôme, der um dieselbe Zeit in Frankreich lebte, notierte die folgende Meinung seiner Zeit: „Ja, es ist ein Genuß, mit diesen schönen Damen zu tun zu haben, die so reich und so prächtig geschmückt sind. Einige Höflinge, meine Freunde, sagten im Gespräch mit mir, sie hätten die Frauen lieber so gekleidet als ohne Gewand im Bett, und wäre dies auch noch so reizend geziert." Daß Brantôme den Anblick schöner Beine und Füße im allgemeinen sehr gefährlich fand, haben wir schon

weiter oben gesehen, aber auch diese machen den größten Eindruck auf ihn nicht nackt, sondern wenn sie bekleidet sind:

„Welches Bein ist verführerischer, das nackte oder das bekleidete? Manche meinen, die reine Natur wäre das Schönste, wenn das Bein vollendet geformt ist, wenn es weiß und glatt ist und in einem hübschen Bett zur Erscheinung kommt . . ." Brantôme gibt dem bekleideten Bein den Vorzug: „Dann schon eher eine Frau mit schönen bunten Strümpfen aus Seide oder weißem Gewebe, wie man es in Florenz für die Sommertracht herstellt. Solche Strümpfe sah ich früher unsere Damen tragen, bevor die Seidenstrümpfe so sehr in Aufnahme kamen. Der Strumpf muß auch so straff gespannt sein wie ein Trommelfell und mit einer Spange befestigt werden, oder wie es sonst den Damen beliebt. Ferner gehört dazu ein feiner weißer Schuh oder Pantoffel aus schwarzem oder farbigem Sammet, oder ein hübscher kleiner Absatzschuh . . . Aber auch die Schönheit des Fußes verdient Beachtung. Wenn er zu groß ist, ist er nicht schön. Wenn er gar zu klein ist, so erweckt er keine allzu gute Meinung von der Dame, da es heißt: „petit pied, grand con." Und das ist nicht angenehm. Am besten ist die Mittelgröße, wie ich solche Füße sehr verführerisch wirken sah, wenn die Damen sie halb unter dem Unterrock sehen ließen, in unruhiger, lasziver Bewegung, und bedeckt mit einem hübschen kleinen Hackenschuh, weiß, spitz und ja nicht breit vorne. Weiß ist er am schönsten . . ."

Wie sehr es im Wesen der meisten weiblichen Trachten und Moden liegt, die körperliche Intimität nach außen zu projizieren, könnte durch unzählige schriftliche und zeichnerische Beispiele belegt werden; ich begnüge mich hier mit den beiden folgenden kurzen Notizen, die das Wort von der bekleideten Nacktheit der Frau schon genügend rechtfertigen:

„Die orientalische Tracht ist nur ein schöner, über eine Porzellanvase gezogener Firnis, um die Farben der Blumen und Figuren der Berührung zu entziehen, ohne dem Vergnügen der Augen irgend etwas zu nehmen. Jussufs Frau war nicht als Sultana gekleidet; sie trug das Kostüm von Chios, mit einem Rock, der mich weder hinderte, die Vollkommenheit ihres Beins noch die Rundung ihrer Schenkel und den wollüstig gerundeten Vorsprung ihrer Hüften zu sehen, auf die sich ein schlanker und wohlgebildeter Rumpf stützte, den ein prächtiger silbergestickter und mit Arabesken bedeckter Gürtel umspannte."

„Wir traten bei der Amme ein, die sie ihr Töchterchen nannte und mit Liebkosungen überhäufte; hierauf ließ sie uns allein, um eine Limonade zu bereiten. Kaum waren wir allein, so preßte Mund sich auf Mund und meine Hände betasteten tausend Schönheiten, die nur durch ein leichtes Tafftkleid verhüllt waren. Leider konnte ich sie nur durch diese Hülle hindurch genießen, die um so verräterischer war, da sie keinen von den Reizen des wonnigen Weibes verbarg."

Bei der Morgentoilette
78. Gemälde. Um 1880

Ich fasse alles zusammen und wiederhole: Der Reichtum an erotischen Reizquellen ist begreiflich und folgerichtig angesichts der Vielgestalt der Elemente, aus denen sich das Gesetz des Eros zusammensetzt; er ist außerdem das natürliche Resultat des in jedem Menschen wirkenden Variationsbedürfnisses im sexuellen Erleben. Die Tatsache der vorherrschenden Teilanziehung entspricht unserer auf den bekleideten Menschen sich aufbauenden Kultur, und sie ist darum ebenfalls natürlich. Auf Grund dieser beiden Erkenntnisse bleibt uns aber tatsächlich keine andere Wahl als die, daß wir das je-

79. Abendtoilette. Farbiger Wiener Kupferstich. Um 1875

weilige infantile Erlebnis, wie ich oben schon sagte, nur als auslösenden Hebel einer allgemeinen Kulturbedingnis werten und niemals als das zeugende Element für eine solche, auf eine einzelne Reizquelle pointierte Einstellung während des ganzen Lebens. Das infantile Erlebnis kann immer nur das auslösen, was soziologisch vorbereitet und begründet ist. Das entsprechende Erlebnis kann im besten Falle den individuellen Eros an den einzelnen Teilreiz knüpfen, aber es vermag die von dem sozialen Sein bedingte Fundamentaleinstellung nicht abzuändern, es kann nichts Neues schaffen, es kann also zum Beispiel den X und den Y niemals wieder in ein natürliches Verhältnis zur Nacktheit als der einheitlichen Reizquelle bringen, aus dem einen durchschlagenden Grund nicht, weil die Voraussetzungen hierzu in dem Hirn der Kulturmenschheit seit lange restlos vernichtet sind. Daß dieses der Fall ist, das ist aber nicht nur kein Zeichen von Verarmung, wie manche irrtümlich meinen, sondern im Gegenteil, es ist ein Beweis dafür, daß eine außerordentliche Bereicherung unseres Sexuallebens damit eingetreten ist. Diese Tatsache muß ganz besonders unterstrichen werden. Wo früher nur das primitive Erfüllen wucherte, da wachsen jetzt für jeden im Garten der Liebe Hunderte der herrlichsten Blüten, und jede einzelne voll der strahlendsten Pracht. Einzig aus diesem Grunde ist auch unsere gesamte Kultur um ebensoviel reicher geworden. Mit anderen Worten: Dies ist der biologische Schlüssel, der uns das Tor zum Verständnis der Vielgestalt des Lebens öffnet, zum Mikrokosmos im Makrokosmos. Und im Mikrokosmos der Dinge birgt sich für den Sterblichen deren Schönheit.

*

Zu den bis jetzt erörterten Fragen tritt eine weitere, überaus wichtige: An wen als Person knüpft sich das spezielle Liebesziel?

Nach der allgemeinen Regel richtet das sexuell mannbare Individuum sein Liebesziel auf ein ihm ebenbürtiges Individuum des anderen Geschlechts, und jedes von Beiden trifft seine Wahl, sofern sein Handeln nicht von materiellen Interessen korrigiert wird, auf Grund der obigen Gesichtspunkte. Das heißt: Jeder entscheidet sich für das Individuum des andern Geschlechts, bei dem seine spezielle erotische Leitlinie den relativ größten Lustgewinn erzielt oder erwartet. Dieses wäre der natürlichste Verlauf bei der Liebeswahl, und sicher auch der häufigste, wenn die wirtschaft-

lichen und sozialen Faktoren weniger maßgebend wären. Außer der wirtschaftlichen Diktatur gibt es jedoch noch zwei psychologische Abdrängungen, die das Bild der allgemeinen Regel ebenfalls stark beeinflussen. Es sind dies der Inzesttrieb, der das Liebesziel in Blutsverwandten sucht, und die gleichgeschlechtliche Liebe, zu der es in unzähligen Fällen infolge der Bisexualität aller lebenden Wesen kommt. Diese beiden Erscheinungen müssen angesichts der besonders großen Rolle, die sie als sexuelle Leitlinien spielen, hier noch gesondert auf ihre Bedeutung und ihre sozialen Zusammenhänge untersucht werden.

Die Vorbereitung zum Sieg
80. Spanische Radierung von F. Fredillo. 1890

Durch die Forschungen von Sigmund Freud wissen wir auf das genaueste, daß das persönliche Liebesziel in geradezu erstaunlich vielen Fällen für den geschlechtsbewußt werdenden Knaben die eigene Mutter oder die eigene Schwester und für das heranwachsende Mädchen der Vater oder der Bruder ist. Und wir wissen weiter, daß unendlich viele Männer und Frauen in jeder Frau oder in jedem Mann, die sie im Verlauf ihres Lebens lieben, immer nur die eigene Mutter oder den eigenen Vater, resp. die eigene Schwester oder den eigenen Bruder lieben. Ebenso wissen wir durch Freuds Forschungen, daß häufig die Knaben das Liebesziel ihrer Mütter, die Mädchen das ihrer Väter sind. Alle diese lieben also das eigene Blut; ihr Eros ist von Inzestwünschen erfüllt und geleitet.

Das Entstehen des Inzesttriebes wird von seinem Erforscher Freud und ebenso von seinem Abtrünnigen Wilhelm Stekel auf dieselben oder auf ähnliche Ursachen zurückgeführt wie das obengeschilderte Entstehen der normalen Fetischismen. Der Vorgang soll sich ungefähr so abspielen: Alles, was die sorgende Mutter für ihr Kind tut, ist für dieses naturgemäß mit Lustgefühlen verknüpft, und zwar mit den stärksten, die das kindliche Wesen kennt. Dadurch knüpft sich das Kind ganz von selbst auch besonders stark an die Mutter, und diese entwickelt sich ebenfalls von selbst damit zum ersten Liebesziel des Kindes. Wenn nun eine dauernde Verzärtelung des Kindes durch die Mutter stattfindet und es sozusagen niemals zu einer wirklichen Entwöhnung kommt, so wird diese Lustverankerung so tief, daß eine spätere Loslösung nie mehr oder nur unvollkommen gelingt. Auf diese Weise wird die Mutter — auf ähnliche Weise der Vater, die Schwestern oder die Brüder — überhaupt zum Geschlechtsideal, von dem der Betreffende allein und auf die Dauer erfüllt bleibt. In den meisten Fällen werden sich solche Personen dieses Zustandes und dieser Zusammenhänge

natürlich nicht bewußt, sondern sie verfolgen ihr blutverwandtschaftliches Liebesziel unbewußt.

Ich halte diese Erklärung für nicht ausreichend. Wäre dem wirklich so, dann wäre es geradezu ein Wunder, wenn auch nur ein kleiner Teil der Menschen später von Inzesttrieben frei bliebe oder von solchen loskäme. In Wirklichkeit ist es jedoch erfreulicherweise die weitaus überwiegende Mehrheit, der dies gelingt. Ich finde auch in diesem Fall die von den genannten Fachpsychologen gegebene Erklärung deshalb nicht ausreichend, weil sie den soziologischen Faktor ignorieren. Es ist immer dasselbe Bild: wo dieser Faktor ignoriert wird, führt der Weg entweder in die Irre oder höchstens zu Halbwahrheiten. Sowie man jedoch auch das soziologische Element gebührend in Rechnung stellt, ergibt sich sofort nicht nur eine andere Beurteilung, sondern auch eine, wie mich dünkt, viel stichhaltigere Erklärung.

Genau so, wie man bei der Anwendung des soziologischen Elementes zur Erklärung der Vorherrschaft der Teilanziehungen gegenüber dem Kultus der Nacktheit die ersteren als das heute Natürliche ansehen muß, und darum außerdem als das Gewordene, so muß man nach meiner Meinung auch die Ablehnung der Inzestliebe nicht nur als das heute Natürliche werten, sondern ebenfalls als das Gewordene. Wenn die Wissenschaft zwar auch von einem „Inzestschutz" spricht, der sogar schon bei den Pflanzen anzutreffen sei, so ist es trotzdem eine bis zum heutigen Tag noch gänzlich unbewiesene Behauptung, daß in den Inzesttrieben absolut widernatürliche Triebe in Erscheinung träten, also eine von Grund aus krankhafte Triebrichtung. Die Beobachtung der Tierwelt beweist nämlich das Gegenteil. Hier kommt es ständig vor, daß sich die Eltern mit ihren Abkömmlingen, und diese mit ihren Erzeugern paaren. Und dies gilt nicht nur von der Geschlechtsbetätigung der in dieser Richtung bis zu einem gewissen Grad etwa als korrumpiert zu bezeichnenden Haustiere, sondern es ist dies auch eine alltägliche Erscheinung bei den wild, also frei lebenden Tieren. Schon als einfacher Sonntagsjäger kann man unzählige derartige Beobachtungen machen. Ich erinnere nur an die Diktatur des Leithirsches, der auf seinen Liebespfaden rücksichtslos die Konkurrenz aller schwächeren Hirsche niederboxt, und der auf Grund des Herrenrechts der physischen Übermacht sämtliche Ricken seines Rudels, also auch die eigenen weiblichen Abkömmlinge, Jahre hindurch beschlägt. In seiner Pascharolle abgelöst wird er in den meisten Fällen durch einen eigenen Sohn, der allmählich stärker geworden ist als er, und dem er deshalb das Feld räumen muß. Dieser neue Herr beschlägt dann ohne weiteres die eigene Mutter, die weiblichen Geschwister und später die eigenen weiblichen Abkömmlinge, bis es ihm eines Tages, sei es durch die Kugel des Jägers oder durch die Überlegenheit eines herangewachsenen und ihm überlegen gewordenen Sohnes genau so geht, wie es einst seinem Erzeuger durch ihn gegangen ist. So ist es bei dieser einen Tiergattung, so ist es aber

Wie rasch die Zeit vergeht! . . . Wer hätte geglaubt, daß es schon $^1/_2$7 Uhr wäre?

81. Galante französische Zeichnung von Adolf Guillaume

Die beiden Freundinnen

Farbige Radierung von Félicien Rops. 1885
Berliner Kupferstichkabinett

auch bei zahllosen anderen. Und darum muß man sagen: Der Inzest ist von der niedersten bis zur höchsten Stufe der Tierwelt das Alltägliche. Weil er das aber ist, darum ist er wahrscheinlich auch das Ursprüngliche und nicht das Abnorme. Wäre es anders, dann wäre der Widerstand gegen den Inzest durch die Natur von Anfang an in alle Lebewesen gesenkt, und die freilebenden Tiere würden sich eben ohne Ausnahme anders verhalten; der Spießer würde sich im Zeitpunkt der Geschlechtsreife sofort vom eigenen Rudel trennen und sich unbedingt zu einem blutsfremden Rudel schlagen. Da dies nicht der Fall ist, so lautet die weitere unvermeidliche Schlußfolgerung: Der in der Kulturwelt seit langem vorhandene und gepflegte Abscheu gegen den Inzest ist etwas Gewordenes, er ist eine erworbene Eigenschaft, eine sogenannte Kulturerrungenschaft. Und dieser Abscheu scheint sich tatsächlich erst beim Menschen herausgebildet zu haben. Er dürfte als ein Instinkt anzusprechen sein, der damals anfing seine Wurzeln in die Psyche zu senken, als das Triebleben die Schwelle des Bewußtseins überschritt und damit langsam aufhörte, nur ein instinktmäßiges Erfüllen zu sein. Es handelt sich also hier um einen angezüchteten Kulturinstinkt, aber um einen solchen von außerordentlicher Wichtigkeit. Denn er wurde zugleich zu nichts Geringerem als zu einer der Hauptwurzeln der werdenden Kultur, und damit auch eine ihrer nicht ausschaltbaren Voraussetzungen. Daß es eines Tages zur Entwicklung dieses Instinktes kommen mußte und kam, war sehr naheliegend. Das bewußte Handeln ist das Wesentliche, was den Menschen vom Tiere trennt und ihn immer mehr von diesem entfernt. Das bewußte Handeln konzentriert sich aber logischerweise in erster Linie und in besonderem Grad auf alle jene Handlungen, deren Erfüllung einen Lustgewinn bedeutet, also auf alles, was mit der Betätigung des Sexualtriebes zusammenhängt. Dadurch entwickelt sich der Trieb nach Differenzierung, diese aber bedeutet in erster Linie Erweiterung des Lustbereichs. Wenn man diesen erweitern will, führt der Weg ganz von selbst zum Blutsfremden. Auf demselben Weg liegt aber auch die Beobachtung der degenerierenden Wirkung einer allzu intensiv betriebenen Geschlechtsvermischung unter Blutsverwandten. Der bewußt handelnde Mensch beobachtet nicht nur sich, sondern vielleicht noch viel intensiver die Tiere, die er sich unterordnet und in seinen Dienst stellt. Wenn in der

Sie und Er

82. Masochistische Darstellung des Verhältnisses zwischen Weib und Mann
Radierung von Henri Detouche

83. Das Morgenbad. Aus La vie parisienne

Urwildnis eine Gruppe degeneriert, so geht dies unbeobachtet vorüber und bei dem Überfluß an erzeugerischer Kraft der Natur wahrscheinlich auch ohne nachhaltigen Verlust. Anders bei einer von den Menschen in Besitz genommenen Natur. Hier ist Sparsamkeit, also Schutz vor Minderertrag und Streben nach Höchstertrag, das erste und stete Ziel. Also wird allmählich alles eliminiert, was es erschwert, zu diesem Ziel zu kommen. Und als eine solche Erschwerung erweist sich eben die dauernd betriebene Inzucht. Heute wissen wir zwar, daß Verwandten-Ehen durch Summierung der guten Anlagen zur Bildung eines Genies führen können. Aber ob sich gerade die guten Eigenschaften summieren werden, das wissen wir nicht vorher. Wir wissen nur, daß es zur Entartung führt, wenn sich die schlechten Anlagen summieren. Das ist das stete Risiko. Und dieses Risiko ist um so gefährlicher, als sich viel häufiger die schlechten als die guten Anlagen summieren. Auf dem Wege des bewußten Handelns, wodurch sich das menschliche Handeln von dem bloß instinktmäßigen Handeln der Tiere unterscheidet, liegt drittens und letztens das wichtige Ergebnis der großen Machterweiterung der Einzelfamilie durch Verschwägerung mit anderen Familiengruppen, wodurch überhaupt erst ein Stamm und aus diesem schließlich ein ganzer Volkskörper entsteht. Solche Verschwägerungen erweisen sich als die sichersten Garantien für dauernd wachsende Kraft und Widerstandsfähigkeit gegenüber fremden Angriffen. Schließlich entsteht in diesem Stadium noch ein Letztes, das ebenfalls noch in dieses Bereich, nämlich in die Zeit der Entstehung des Privateigentums, fällt, und das ist die Entwicklung der Liebesfähigkeit zum Handelsartikel. Die individuelle Liebesfähigkeit ist eines der frühesten geldlichen Tauschmittel einer werdenden Kultur. Die Besitzer, sei es nun die Einzelfamilie oder die Gruppe, verhökern gegenseitig ihre mannbaren Töchter gegen Vieh als Gattinnen an andere Gruppen.

Bei der Toilette

84. Lithographie von Henri Boutet. 1905

Auf diesen Wegen und auf diese Weise wird der Abscheu gegen den Inzest der ursprünglich nur die Bedeutung eines neuen Lustgewinnes hatte, zum ethischen Gesetz. Der Verstoß gegen dieses ethische Gesetz wird schließlich zu dem infamsten Verbrechen gestempelt, das der Kulturmensch begehen kann, weil seine Innehaltung dauernd und in immer höherem Grade das wirtschaftliche Gesamtinteresse der Gesellschaft stützt. Also auf dieser

soziologischen Basis, und eben nur auf ihr, entwickelte sich im Laufe vieler Jahrtausende der sogenannte natürliche Abscheu vor der Inzestliebe als etwas Widernatürlichem. Sie ist widernatürlich, wie eben alles widernatürlich ist, was dem sozialen Interesse einer entwickelten Kultur widerspricht.

Wenn nun die Inzestliebe heute trotzdem vorkommt — und sie kommt sehr häufig vor —, wenn sie gewissermaßen bei den meisten Menschen das Wesen des jugendlichen Erotismus darstellt, wie die neueste Forschung behauptet, so haben wir darin nicht Entartung gegenüber einem ursprünglichen Naturgesetz vor uns, sondern letzten Endes den eigentlichen Naturzustand, den jeder Mensch an und in sich immer von neuem durchlebt, gemäß dem bekannten Gesetz, daß jedes einzelne Individuum auf allen Lebensgebieten im abgekürzten Verfahren für sich nochmals den ganzen Weg durchläuft, den die Entwicklung der gesamten Spezies im Verlauf von vielleicht Jahrmillionen durchgemacht hat. Die Kraft aber, sich um die Zeit der reifenden Mannbarkeit von der Familie loszulösen, ein von der Mutter oder dem Vater unabhängiges Liebesziel zu entwickeln und zu suchen, was heute den meisten Menschen gelingt, das ist es in Wahrheit, was die später auf soziologischer Basis erworbene Kulturerrungenschaft bedeutet. Gewiß, dieser Loslösungsprozeß von der Familie gelingt nicht allen, er gelingt zahlreichen Individuen gar nicht, und einer vielleicht noch viel größeren Zahl nur in einer verschleierten Form, über deren Inhalt sich nur die Wenigsten klar sind.

Die schon oben (S. 95) von mir betonte Häufigkeit der Inzestliebe und auch die ihrer konkreten Betätigung muß ganz besonders hervorgehoben werden. Bis vor wenigen Jahren ging die allgemeine Meinung dahin, daß man es im Inzest nicht nur mit einer äußerst verabscheuungswürdigen Verirrung des Geschlechtstriebs zu tun habe, sondern auch mit einer Entartung, die erfreulicherweise ziemlich selten vorkomme. Neuere Forschungen, nicht zuletzt jene, die zur Aufhellung der hysterischen Zusammenhänge unternommen wurden, haben demgegenüber erwiesen, daß dieses Laster zu den allerhäufigsten zählt. Zu denselben Resultaten kam ich durch meine Forschungen über die sozialen Zustände in der modernen Gesellschaft. In der Tat kann man hier kaum übertreiben; dessen wird man mit peinlichem Bangen gewahr, sowie man sich eingehender mit dieser Materie beschäftigt. Der Liebesverkehr zwischen Eltern und ihren oft erst halberwachsenen Kindern und der zwischen Bruder und Schwester gehört in jedem Land und in den verschiedensten Klassen zu den tausendfachen Alltäglichkeiten. Beim Proletariat wird das treibende Element, also das gewissermaßen urinstinktmäßige, durch die vielen sozialen Ursachen, die dazu führen, natürlich stark getrübt. Die traurigen Wohnungsverhältnisse, die Eltern und Kinder jeden Alters und ohne Rücksicht auf das Geschlecht dauernd in engstem Raum zusammenpferchen, schaffen unzählige Verführungen, die sonst nie vorkommen würden. Auch die Not, die es dem verwitweten oder verlassenen Proletarier unmöglich macht, seinen Sexualtrieb bei einem Verhältnis oder im Ver-

85. Der Korsettliebhaber. Aus La vie parisienne. 1896

86. Galante Umschlagzeichnung einer englischen, galanten illustrierten Zeitung. 1904

kehr mit der Venus vulgivaga abzureagieren, macht den proletarischen Vater ungleich häufiger, als man ahnt, zum Verführer seiner Tochter. Gegenüber dem Lumpenproletariat, wo alle diese sozialen Faktoren in der gesteigertsten Form zusammentreffen und außerdem die geringsten Hemmungen auftreten, ist es sicher nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß bei ihm der Inzest geradezu zu den Selbstverständlichkeiten gehört. Aber, und das ist das Entscheidende und Unheimliche, man begegnet dem betätigten Inzest nicht nur auf den glitschigen Wegen des sozialen Elends, sondern wie ich oben schon sagte, in den verschiedensten Klassen. Seitdem wir durch die eifrige Forschertätigkeit der Sexualanalytiker über eine förmliche Bibliothek von Lebensbeichten verfügen, und seitdem in den letzten Jahrzehnten auch durch die Kulturforschung eine große Zahl Lebensbeichten aus vergangenen Zeiten ans Licht gefördert worden sind, wissen wir, daß in allen Schichten der Vater und die Mutter als Verführer vorkommen, und daß Väter und Mütter manches Mal jahrelang diese Rolle ausüben. Wir wissen, daß zahlreiche Mütter in besseren Kreisen, zumeist unter dem Vorwand, ihren Sohn vor Ansteckung und schlechten Weibern zu bewahren, diesen in die Mechanik und die Geheimnisse des Sexuallebens einweihen, und daß mit dieser Einweihung nicht selten schon in sehr frühem Alter begonnen wird. Ich verweise als einziges Beispiel auf einen kurz vor dem Weltkrieg bekannt gewordenen Fall, in dem eine verwitwete Rittergutsbesitzerin der Reihe nach ihre sämtlichen drei Söhne in die Liebe einweihte. Sie hatte jedem versprochen, seine Geliebte sein zu wollen, wenn er ihr sein Wort gäbe, dafür auf den Verkehr mit gemeinen Weibern zu verzichten. Diese Frau hat ihr Versprechen derart pünktlich eingehalten, daß sie während mehrerer Jahre die Geliebte ihrer sämtlichen drei Söhne gleichzeitig war. Sie besuchte sie zu diesem Zweck in den verschiedenen Städten, wo sie sich teils auf der Schule, teils auf der Universität aufhielten. Und diese Dame soll gar keine Messalina, sondern nur eine überaus besorgte Mutter gewesen sein. Solche dem Unorientierten kaum glaublichen Tatsachen beweisen uns unwiderleglich, daß es mit dem sogenannten angeborenen Ekel vor dem Jnzest nicht so absolut stimmen kann. Denn wir müssen uns auch darüber klar sein, daß wirkliche Perversionen niemals als Massenerscheinungen auftreten, wie es bei der Inzestliebe nachgewiesenermaßen tatsächlich der Fall ist. Darum beweist sie uns aber auch, wie leicht und wie umfangreich die von der Menschheit erworbenen Moralbegriffe in Dingen des Eros immer wieder durchbrochen werden.

Hier mag noch erwähnt sein, daß schriftstellernde Erotomanen sich in ihren Memoiren mit besonderer Vorliebe begangener Inzestheldentaten rühmen, Casanova und Rétif de la Bretonne tun dies bei verschiedenen Gelegenheiten. Rétif, der hunderte von Frauen geschwängert haben will, hat natürlich auch die eigene Tochter geschwängert; sein Programm wäre ja sonst nicht vollständig. Natürlich geschah es unwissentlich, und er erfährt es erst, nachdem seine Tochter Zephire sich seinetwegen den Tod geholt hatte und bereits gestorben war. Auf diese Weise kann Rétif aufs Rührseligste die Tugend mit dem Laster verkoppeln, worin das Hauptrezept seiner gesamten literarischen Produktion bestand.

Über die außerordentliche Häufigkeit der Inzesthandlungen beim modernen Lumpenproletariat orientieren uns in krasser Weise „Hurengespräche", in denen einer der besten Kenner der berliner Großstadt unter dem Pseudonym W. Pfeifer eine Reihe von Dirnenbeichten („Gehört, geschrieben und gezeichnet" von W. Pfeifer) zusammenstellt. Der Stil Pfeifers ist etwas anders als der des seligen Luzian

87. Reklameplakat der Pariser Literaturzeitung Fin de Siècle. Um 1900

in seinen „Hetärengesprächen“ und auch anders als der des „göttlichen Aretin“ in seinen „Gesprächen“, aber dafür in jeder Zeile um so echter und zuverlässiger. Diese „Hurengespräche“ sind wohl das erschütterndste Dokument der entsetzlichen Verwahrlosung unseres Zeitalters, förmlich zum Aufschreien, aber der Schrei bleibt einem in der Kehle stecken. Darum wird dieses Opus auch länger leben und mehr Ansporn zum ernstlichen Kampf gegen das Elend geben als alles Pastorengerede zusammen, das immer nur die alten Weiber, die in Hosen und die in Röcken, erbaut und auch in Zukunft nur diese erbauen wird. Fast in jeder dieser Dirnenbeichten spielt der Inzest eine Rolle. Die eine ist vom Bruder, die andere vom Vater verführt worden, die dritte ersetzt dem Vater die kranke oder verstorbene Frau, die vierte hat den eigenen Bruder zum Zuhälter. Gleich die erste der „Beichten“ — wenn man diese Dirnenunterhaltungen so nennen will — behandelt den Liebesverkehr zwischen Schwester und Bruder:

„Olga: Pauline, Kutscherklara sagt, dein Liebster ist dein Bruder, ne weeßte — nu jeh mir eener mit den Finger aus den Mund! Wie biste denn dadruff jekomm'?

Pauline: Un wenn schon! Det schad ja nischt, det wird ja wieder abjewischt! Warum soll ick mir mit nen faulen Luden rumbaljen un' um die Neese ferzeln lassen! Orje war mir schon als Junge jut, wir fingen schon kleen an det Pißzeig zusamm zustecken. Det is' ja richtig, hätt'n wir nich so dreckig jewohnt un' wär'n nicht so arm jewesen, dann wär woll manches anders jeworden. Na, wenn ick noch so dran denke, Amalienstraße ins Scheinviertel. Den janzen Tag war'n wir allene, die Oll'n jingen arbeeten, ick kochte den Fraß un hatte die Kleen uff'n Halse. Usw.“

Die Nacktänzerin

88. Lithographie von Kainer (Kunsthandlung Moses)

Eine andere erzählte:

„Wie Mutter krank wurde und se hat lange gelegen, brauchte se ihr Bett alleene und ich mußte bein Vater schlafen, da hat er mir jleich een verpaßt. Mutter is' in Urban gestorb'n, sie hat alles jewußt, aber nischt verraten. Durchs Kind ist's rausjekomm', wie se mirs in die Schariteh entbunden haben, in's Milchfieber hab' icks ausjequatscht. In Moabit uff's Jericht hab'n se den Oll'n ausjelacht, wie er jebrüllt hat: Das ist mein irdisches Recht, ich kann die Frucht, die ich gesäet habe, auch genießen!

Vor een Jahr hat er sich erst erseeft, nachts, von die Brücke, wo ich nach zwölwe immer stehe. An det eiserne Jeländer hat er mitjearbeet, er war Kunstschmied.“

In dieser erschütternden Weise geht es weiter. Das sind keine verklärenden Phantasien, das ist buchstabengetreu abgeschriebene Wirklichkeit.

Wenn ich etwas eingehender gerade auf dieses Problem zu sprechen gekommen bin, so geschah dies selbstverständlich nicht deshalb, weil ich diese günstige Gelegenheit ausnützen wollte, um meinen Standpunkt in dieser Frage darzulegen. Nein, diese Darlegungen gehören zu dem Komplex jener biologischen Tatsachen, zu denen man unbedingt Stellung nehmen muß, wenn man das reiche Gewebe ihrer Ableitungen entwirren und richtig deuten will. Und wenn es einen Komplex von fundamentalster Wichtigkeit für die bestimmenden Untergründe des künstlerischen Schaffens gibt, so ist es der des Inzest; freilich mehr für die schöngeistigen Künste, als für die das visuelle Gebiet umspannenden objektiven Künste der Malerei und Plastik. Ich will hier nur erwähnen, daß man ohne diesen Schlüssel einen wichtigen Teil der Weltliteratur, darunter einige der berühmtesten Schöpfungen von Byron, Hebbel, Goethe, Schiller (Braut von Messina) und vielen anderen, niemals im wahren Kern erschließen kann ...

Nun zum zweiten Problem der für unsere Zwecke besonders in Betracht kommenden individuellen Liebeswahl, der gleichgeschlechtlichen Liebe. Ihr gegenüber gilt in einem Punkt genau das Gleiche wie gegenüber dem Inzesttrieb. Würde ihre öffentliche Betätigung heute nicht ebenfalls mit sozialer Ächtung und bei den Männern obendrein mit Gesetzesstrafe verbunden sein, so würde auch sie ganz erstaunlich häufig in Erscheinung treten. Und zwar ganz einfach deshalb, weil es sich auf Grund der epochalen Entdeckungen von Wilhelm Fließ um die Auswirkung einer Tendenz handelt, die schlechterdings in jedem einzelnen Individuum zum mindesten latent vorhanden ist. Wilhelm Fließ hat den bis jetzt noch nicht widerlegten Nachweis erbracht, daß alle Lebewesen, also auch alle Menschen, in ihrem körperlichen Organismus männliche und weibliche Substanzen enthalten; sie sind eine Mischung beider. Darum aber sind sie auch im Wesen etwas gleichartiges, das letzten Endes nicht durch primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale unterschieden wird. Verschieden ist nur das quantitative Verhältnis der beiden Substanzen zueinander innerhalb eines Individuums. Dieses sind die biologischen Voraussetzungen für die Möglichkeit der gleichgeschlechtlichen Liebe. Es kann für uns natürlich unentschieden bleiben, welche von den verbreitetsten Erklärungen über die weiteren Zusammenhänge die richtige ist, ob die von Magnus Hirschfeld, die von Wilhelm Stekel, oder die eines Dritten. Nach Hirschfeld ist die Homosexualität nicht nur angeboren, sondern überhaupt eine ganz bestimmte Form der Sexualität, die deshalb immer in Erscheinung tritt, genau wie die Heterosexualität, er nennt sie bekanntlich

89. Einladungsplakat zum Ball des Incohérents. Von Maurice Neumont. 1896

90. Die Männerfressende. Radierung von G. Somm

91. Beim Aufstehen. Farbige Radierung von L. Ranft. 1910

„sexuelle Zwischenstufe". Nach Stekel ist die Homosexualität auf der Basis der Fließschen Entdeckung eine Form der Sexualität, die unter ganz bestimmten Umständen bei jedem Menschen manifest werden kann und deren geringe Grade deshalb auch bei fast jedem heterosexuell veranlagten Menschen nachweisbar sind. Die Stekelsche Formulierung lautet: „Es gibt keine monosexuellen Menschen! . . . Alle Menschen sind bisexuell. Es gibt aber Menschen, die aus bestimmten Motiven und unter dem Eindruck bestimmter Verhältnisse entweder die homosexuelle oder die heterosexuelle Komponente unterdrücken müssen und dann scheinbar als Monosexuelle gelten" (II, S. 153). Das für unsere Zwecke wichtigste an der Frage ist, daß sich fast alle ernst zu nehmenden Forscher in dem einen Punkt einig sind, daß es sich in der gleichgeschlechtlichen Liebe um eine angeborene Disposition handelt. Weil dies aber der für unsere Zwecke wichtige Kernpunkt des Problems ist, darum müssen wir auch sagen, was als prinzipiell falsche Einstellung gegenüber der gleichgeschlechtlichen Liebe anzusehen ist. Absolut falsch ist die von Krafft-Ebing und von einer Reihe seiner Schüler vertretene These, wonach die Homosexualität als eine aus der in frühem Alter begonnenen Onanie herrührende Entartung des Sexualtriebes anzusehen ist. Krafft-Ebing schreibt in seinen Studien über die konträren Sexualempfindungen: „Nichts ist geeigneter, die Quelle edler, idealer Gefühlsregungen, die aus einer normal sich entwickelnden geschlechtlichen Empfindung ganz von selbst sich ergeben, so zu trüben, ja nach Umständen ganz versiegen zu machen, als in frühem Alter getriebene Onanie. Sie treibt von der sich entfalten sollenden Knospe Duft und Schönheit und hinterläßt nur den grobsinnlichen tierischen Trieb nach geschlechtlicher Befriedigung. Gelangt ein dergestalt verdorbenes Individuum in das zeugungsfähige Alter, so fehlt ihm der ästhetische, ideale, reine und unbefangene Zug, der zum anderen Geschlecht hindrängt." Als Konsequenz folgert dann Krafft-Ebing weiter, „daß die Homosexualität am besten dadurch behandelt wird, daß man die Masturbation bekämpft." Das ist in jedem Satzteil ein geradezu verbrecherischer Unsinn. Es ist einer der vielen fatalen Trugschlüsse, zu denen dieser berühmte Forscher sich hat verführen lassen. Nach Krafft-Ebing müßte also die Mehrzahl aller Homosexuellen aus typisch anästhetischen und typisch ideallosen Menschen bestehen; denn eine andere Schlußfolgerung läßt seine Beweisführung nicht zu. Wer nur wenig Positives von den Homosexuellen

—„Am liebsten ging ich so, wie ich jetzt bin: Hemd und Strümpfe."
—„Hm, wenn du in dem Kostüm nur nicht zu bekannt wärst."

Maskerade. Zeichnung von M. Dudovich. Simplicissimus

weiß, der weiß jedoch das eine, daß man gerade unter ihnen erstaunlich vielen ästhetisch feinempfindenden und ideal hochdenkenden Menschen begegnet. Aber so peinlich schon dieser, rein in der Oberflächlichkeit begründete Irrtum Krafft-Ebings ist, so bedeutet er doch nur die harmloseste Seite seiner Gesamteinstellung zu dieser Frage. Ungleich gefährlicher ist seine rein aus der leeren Luft geschöpfte Behauptung über die Entstehung der Homosexualität: — aus der in frühem Alter betriebenen Onanie! Diese Behauptung ist nicht viel anders einzuschätzen als jene fluchwürdigen Schilderungen, denen man in den berüchtigten Schriften vom Schlage von „Retaus Selbstbewahrung" begegnet, wo sozusagen jedes physische und seelische Unheil, das einen Menschen trifft, sogar schwere Rückenmarkserkrankungen, auf die in der Jugend betriebene Onanie zurückgeführt werden. Nun, so wenig es einen einzigen der so bedauernswerten „Rückenmärker" auf der Welt gibt, der sein qualvolles Leiden anders als auf der Basis einer nicht ausgeheilten Lues erworben hätte, so wenig gibt es auch nur einen einzigen nachweisbaren Fall, in dem irgendein Menschenkind, gleichgültig ob Knabe oder Mädchen, auf dem Weg über die Onanie zur gleichgeschlechtlichen Liebe gekommen wäre. Gerade umgekehrt wird nämlich ein Schuh daraus! Die bei den Homosexuellen angeblich besonders stark geübte Onanie — bewiesen ist diese besondere Häufigkeit nämlich absolut nicht — versperrt dem heranwachsenden Jüngling nicht etwa in der Art den Weg zum Weibe, daß er sich durch die Onanie die Liebe zum Weibe abgewöhnte, sondern die Sache liegt so: weil dem Betreffenden durch das Überwiegen gleichgeschlechtlicher Triebe in seiner Natur der Weg zum Weibe versperrt ist, darum entlastet er seine Spannungen besonders häufig — angenommen, es stimmte mit dieser besonderen Häufigkeit — durch Selbstbefriedigung. Die Onanie ist nicht Ursache, sondern Ausweg. Mit Hilfe der Phantasie kann man sich jederzeit sozial und juristisch gefahrlos den von der Wirklichkeit verweigerten Liebespartner erschaffen. Also ruft man die Phantasie zu Hilfe. Und das ist ja auch die entscheidende Ursache der mit jedem Fortschreiten der Kultur festzustellenden Zunahme der Selbstbefriedigung. Kultur heißt Aufrichtung immer neuer Hemmungen gegenüber dem Triebleben. Je größer die Zahl der Hemmungen ist, um so häufiger sieht sich also der Mensch dazu gedrängt, sich mit Hilfe der Phantasie auf dem Wege der Selbstbefriedigung die ihm durch die Kultur entzogene Wirklichkeit zu ersetzen. Sie ist tatsächlich der Wirklichkeitsersatz des Kulturmenschen. Nichts anderes sind auch alle jene psychischen Ableitungen, auf die ich im

92. Illustration zu Lysistrata von Aubrey Beardsley

folgenden zu sprechen kommen muß, und die den weiteren Inhalt dieser Arbeit bilden.

Mit dem Irrtum von Krafft-Ebing in der Wesenserklärung der gleichgeschlechtlichen Liebe und seiner pastoralen Einstellung gegenüber der Onanie muß also nicht bloß deshalb aufgeräumt werden, weil er damit soviel Unglück in die Welt bringt, sondern — und darum ist seine Widerlegung auch an dieser Stelle eine Notwendigkeit, der ich mich nicht entziehen durfte — weil man sonst unmöglich die tragbare Brücke zu den Auswirkungen der gleichgeschlechtlichen Liebe in der Kunst fände. Denn das ist die zweite wichtige Entdeckung von Fließ hinsichtlich der der Homosexualität zugrunde liegenden Bisexualität aller Menschen, daß alle wirklichen Künstler wiederum in ganz besonderem Maß bisexuell veranlagt sind. Man muß weiter deshalb mit solchen Irrtümern aufräumen, weil jede ähnliche Stellung zu diesen Dingen den Schlüssel verbiegt, der uns das Tor in das Reich der Ideale öffnen soll, jenes Tor, durch das wir treten müssen, wenn wir verstehen wollen, was die geistigen Ableitungen in ihrem Kerne sind, das heißt, worum es sich bei allem Geistigen handelt. Und das ist die Frage, der wir uns jetzt zuzuwenden haben.

*

Zieh die Maske von Gesichte,
Laß mich zu dem Vorgerichte
Deiner Äpfel, gantz allein
Dieses Mahl ein Gästgen seyn.

Eilt ihr Küsse, greifft ihr Finger,
Magdalis hat schöne Dinger;
Wie ein rundes Schneckenhaus
Sehen ihre Brüste aus.

93. Das Gefühl. Galanter holländischer Kupferstich von P. Schenk

Drittes Kapitel

Die Umformung des Physischen in Psychische

Das Geistige und das Ethische, was den Menschen vom Tier unterscheidet, ist für die Wissenschaft, seitdem sie sich von der Schöpfungslegende losgerissen und auf den Standpunkt des Entwicklungsgedankens eingestellt hat, naturgemäß etwas Erworbenes und Gewordenes, und nicht etwas von vornherein Eingeborenes. Denn man begegnet geistigen und ethischen Energien erst auf einer hohen Stufenleiter der Entwicklung, und man begegnet ihnen in um so reicheren und vielgestaltigeren Formen, je höher der Mensch auf dieser Stufenleiter emporgestiegen ist; heute sind die ethischen Ur-Reaktionen den meisten Menschen angeboren. Weil es sich aber in alledem um etwas

Gewordenes handelt, darum müssen auch die primitiven Urformen, die sich in dieser Weise und Richtung gewandelt haben, im Physischen vorhanden und nachweisbar sein. Diese Urformen sind denn auch vorhanden, und sie sind in ihren engen Zusammenhängen mit allem Geistigen und Ethischen um so deutlicher nachweisbar, je tiefer man auf der Stufenleiter der Entwicklung hinabsteigt, und besonders dort, wo Krankheit oder Entartung den Schleier über dem Bilde von Sais lüftet, das jede menschliche Kreatur für den Forscher darstellt. Alle geistigen und ethischen Eigenschaften des Menschen sind nichts anderes als die veredelten Formen des ihm und allem Lebendigen eingeborenen Trieblebens. Die in dem vorigen Kapitel geschilderten Urtriebe und Ur-Instinkte, und darum allen voran der Sexualtrieb, sind die letzten Wurzeln der höchsten Geistigkeit und der erhabensten Ethik.

Wenn wir die Antwort auf die Frage: „Wie unterscheiden sich Tier und Mensch im Psychischen von einander?“ etwas eingehender formulieren wollen, so müssen wir sagen: Das Tier folgt einzig und direkt den individuellen Trieben der Selbsterhaltung und der Lustgewinnung. Dem Menschen eignen bis zum heutigen Tag zwar dieselben Triebe, und sie werden ihm unbedingt dauernd eignen, so hoch auch die Entwicklungsstufe sein mag, die er im Laufe der Zeiten noch erreichen wird, denn ihre Funktion ist die ewige Voraussetzung jeder erdgebundenen physischen Existenz; aber der Mensch folgt seinen Trieben nicht mehr hemmungslos wie das Tier, sondern er schränkt sie ständig und immer mehr ein, und — was das Entscheidende ist! — er erledigt sie in der Hauptsache in einer veredelten Form, in einer ideologischen, zum Ethischen gesteigerten Umprägung; alle Triebe haben beim Menschen eine geistige Hülle, und alle sind irgendwie ethisch gebunden. Diese Umformung ist die Voraussetzung dessen, was Kultur bedeutet, sie ist das Tor, das vom Tierischen zum Menschlichen führt; und der ständig sich weiter vollziehende Vorgang dieser Umformung, dieses immer weiteren Eindämmens der offenen Betätigung des Trieblebens ist das, was wir unter dem Begriff des Aufstiegs der Kultur zu verstehen haben.

Adam und Eva

94. Getuschte Zeichnung von Daniel Fröschl, um 1590. Albertina, Wien

Daß wir es im Geistigen und Ethischen tatsächlich mit der umgewerteten Triebwelt zu tun haben, wird uns natürlich auf keinem anderen Wege klarer, als wenn wir das Entstehen der geistigen Betätigungsformen und der ethischen Anschauungen auf ihren Unterstufen zu erforschen suchen und bei beiden energisch nach dem Warum fragen. Dieses „Warum es

95. Venus und Adonis. Gemälde von Paolo Veronese Staatliche Gemäldegalerie, Wien

dazu kam" entschleiert uns ebenso die engen und dauernden Zusammenhänge wie auch die innere Notwendigkeit, die zu solchen Ergebnissen führen mußte.

Selbstverständlich ist dieser das Tier zum Menschen wandelnde Prozeß einzig das Resultat eines aus der Existenzmöglichkeit der menschlichen Gesellschaft und zwar aus deren sozialem Grundcharakter sich herleitenden kategorischen Muß, genau so wie die Tatsache, daß der Mensch von vornherein deshalb in die Kategorie der sozialen Tiere gehört, weil er, da waffenlos geboren, nur in Herden sich schützen und im Daseinskampf bestehen kann. Wenn sich ein sozialer Zustand aber nicht nur erhalten, sondern in seinen als vorteilhaft empfundenen Auswirkungen sogar steigern soll — und darin besteht das Gemeinschaftsinteresse jeder sozialen Gliederung, angefangen von der Urfamilie bis herauf zur modernen Staatsform —, so ist ein Positives und ein Negatives vonnöten: es müssen jene Lebensformen vertieft und verbreitert werden, die den Zusammenhalt und die Existenz der betreffenden Gruppe fördern, andererseits müssen die individuellen Betätigungsformen unterdrückt oder zurückgedrängt werden, die den Bestand und Aufstieg der betreffenden Gruppe gefährden. Sind die ethischen Abstraktionen das Fördernde — denn ethisch ist jede Ersetzung des Individualinteresses durch

96. Die triumphierende Liebe. Allegorisches Gemälde von Bordone. Staatliche Gemäldegalerie, Wien

das Gemeinschaftsinteresse (Familie, Klasse, Staat) —, so sind die ungehemmten Betätigungsformen des individuellen Trieblebens das den Bestand des sozialen Organismus Gefährdende. Jeder unentwickelte Trieb ist in seinem Wesen asozial, weil er einzig auf die individuelle Selbsterhaltung und den individuellen Lustgewinn eingestellt ist. Weil er physisch an das Individuum gebunden ist, tritt er ganz individuell in Erscheinung und kann nur individuell befriedigt werden. Der Eine kann nicht für den Andern essen und nicht für den Andern Geschlechtslust empfinden, so daß dieser Andere ebenfalls gesättigt oder befriedigt wäre. Weil aber solches nicht möglich ist, darum wird jede hemmungslose Betätigung eines asozialen Triebes ganz von selbst zum antisozialen Faktor. Er wird es, weil er mit einer Steigerung für seine eigene Person dem Anderen niemals etwas gibt, sondern stets etwas nimmt.

Die Triebe, von denen ursprünglich alles ausging, sind selbstverständlich der der individuellen Lebenserhaltung und der des individuellen Lustgewinns. Sie wurzeln in den primitiven Formen der Nahrungsbeschaffung, der Nahrungsverteilung und in den ursprünglich ebenso primitiven Formen der Geschlechtsbefriedigung. Die stete, nie aussetzende, immer weiter um sich greifende Umformung des Triebhaften ins Geistige und Ideelle entsprang einem durchaus diktatorischen Gesetz der Entwicklung, wenn es nicht zum Untergang der sozialen Basis der menschlichen Gesellschaft kommen sollte. Solches aber war, nachdem diese soziale Basis einmal vorhanden und für immer mehr Lebensformen maßgebend geworden war, ganz unmöglich, weil das Gesetz der Selbsterhaltung den Einen immer von neuem an den Andern kettete. Nur dadurch, daß sich die einzelnen Gruppen zu immer größeren Verbänden vereinigten, konnten die mit der Loslösung vom Tierischen wachsenden physischen Gefahren gebannt werden, die der

Existenz des Einzelindividuums drohten, und auch nur so konnte auf die Dauer ein bestimmter Lustgewinn garantiert werden. Also gab der Einzelne von seinem Triebleben immer mehr zugunsten der Gesamtheit preis. Seine ursprüngliche Freßgier wandelte sich zum Prinzip der Mäßigkeit, die die Möglichkeit der Sättigung Aller in sich barg; seine brünstige Liebeslust dämpfte sich zur Achtung vor den Rechten des andern und erweiterte sich zur Höherwertung des Seelischen und Psychischen bei der Wahl des Liebespartners; seinen angeborenen Sadismus, die Lust, dem anderen Menschen Schmerzen zu bereiten, beschränkte und vereinigte er auf den Stammesfeind: im Kampf mit diesem wurde er auf solche Weise zum Helden usw. So ging es mit sämtlichen tierisch-menschlichen Urtrieben und Ur-Instinkten. Alles Triebhafte bekam auf diese Weise schließlich seine geistige und seelische Hülle und Verkleidung. Und das ist es, wie gesagt, was man unter Kultur versteht. Bis zu welch hohem Grade die Sublimierungskraft individuell gehen kann, beweisen solche Beispiele wie Kant und Nietzsche. Bei ihnen wandelte sich alles Triebhafte restlos ins Geistige. Ähnliches findet man in gewissen Graden sogar bei ganzen Gruppen von „Geistesathleten", am auffälligsten z. B. bei den professionellen Schachspielern. Auch bei ihnen ist besonders oft alles Triebhafte zum rein Geistigen geworden, zu einem förmlichen Verstandesdestillat. Übrigens kann auch das, was ursprünglich keine Verminderung des individuellen Lustgewinnes war, sondern im Gegenteil eine Vermehrung, eines Tages zum sozial-ethischen Gesetz werden. Das gilt z. B. von der schon im vorigen Kapitel angedeuteten Ausdehnung der Geschlechtsvermischung auf die stammfremden Männer oder Weiber. Diese Verschiebung hat schließlich zu dem direkten sozial-ethischen Inzestverbot geführt. Freilich nicht zum Wenigsten deshalb, weil durch die Verfehmung des Inzestes in immer höherem Grade das wirtschaftliche Gesamtinteresse gestützt wurde.

Zusammengefaßt lautet also das Fazit: Die ursprünglich so primitiven Triebe der Lebenserhaltung und der Lustgewinnung werden eines Tages in nichts Geringerem gipfeln als in dem strahlenden Reichtum von physischen, ästhetischen und seelischen Idealen, den die anspruchsvollste Sozialkultur auszudenken vermag, sie werden gipfeln in den erhabensten Anforderungen an die allgemein menschliche Solidarität und in der köstlichsten Form der auf völligem Gleichklang der Seelen aufgebauten Liebesgemeinschaft, bei der alles Niedrige und Gemeine ausgeschaltet ist. Den Gipfel werden von seiner Wurzel wahrscheinlich Hunderttausende von Jahren trennen, aber von ihm führt eine senkrechte Linie zu dieser einzigen Wurzel. Er ist einzig aus ihr emporgewachsen, denn es wird sich immer und ewig um dieselbe Sache gehandelt haben, nur in einer immer veredelteren Form.

97. Das Liebespaar. Silberplakette von Moderno. Um 1520

Adam und Eva

98. Federzeichnung von Mabuse. 16. Jahrhundert

Die antisoziale Wirkung eines hemmungslosen Trieblebens ist selbstverständlich ungemein lange nur dumpf erfühlt und erst nach hunderttausenden von Erfahrungen empirisch erkannt werden. Daher auch zum Teil der ungemein langsame und zweifellos über Jahrmillionen sich hinziehende Aufstieg aus dem Tierischen ins Menschliche. Erst auf den Oberstufen der kulturellen Stufenleiter wurde diese Triebeindämmung bewußt vollzogen. Heute wissen wir positiv, daß jeder weitere menschliche Fortschritt ebenfalls nur auf dem Wege einer noch weiteren Eindämmung des individuellen Trieblebens erreicht werden wird. Das ist der Preis, den wir bezahlen müssen. Es ist dies gar kein geringer Preis, und man soll ihn nicht unterschätzen; denn im Physischen wurzeln ewig die allerhöchsten Seligkeiten unseres physisch bedingten Daseins. Aber dieser Preis muß auf die Dauer nun einmal bezahlt werden. Beim Werdegang der menschlichen Geschichte kann man niemals sagen: Alles Weitere ist zu teuer bezahlt, also machen wir von heute an Schluß. Ebenso muß man sich andererseits aber auch ganz klar darüber sein, daß die in den verschiedensten Zeiten gepredigte und geforderte sogenannte „Rückkehr zur Natur" ein vollkommener Unsinn ist. Die „Natur" ist kein immer und ewig vorhandener Zustand, sondern ein rein zeitlicher Zustand, er ist eine Entwicklungsphase, immer ein Ausgangs- niemals ein Zielpunkt. Man kann nicht die Natur gegen die Kultur umtauschen, wie man etwa einen behaglich sitzenden Anzug gegen einen zu eng gewordenen eintauschen kann. Wir sind an unsere Kultur gekettet wie der Galeerensklave an seinen Arbeitskarren. In unserem Hirn sind gewissermaßen alle Kulturerrungenschaften der Vergangenheit lebendig. Wir haben sie, jeder Einzelne, in der Erbmasse von unsern Voreltern ins Leben mitbekommen; sie wirken alle und ständig in uns. Diese Erbmasse können wir weder eliminieren noch ignorieren, und nur Halbnarren können solche Versuche machen (Kohlrabiapostel, Antischwimmhosenheilige usw.), wir können sie nur zu vollkommeneren Lebensformen fruchtbar machen . . .

Nachdem wir nun ungefähr wissen, warum dieser Sublimierungsprozeß der Triebwelt sich vollzieht — denn dieses ist sein gebräuchlicher Name —, bleibt mir zur allgemeinen Illustration meiner Darlegungen noch übrig, in einer ebenso summarischen Übersicht zu zeigen, wie und zu was im einzelnen Fall die verschiedenen Ur-Instinkte sich gewandelt haben, und welche physischen Triebe sich hinter bestimmten Tugenden und Geistigkeiten verbergen. Auch hierüber verdanken wir die wichtigsten und tiefsten Einsichten erst den modernsten psychologischen Forschungen.

Die wichtigste Erkenntnis, die, von der man hierbei ausgehen muß, und die gleichermaßen für den Verlauf jedes einzelnen dieser Wandlungsprozesse gilt, besteht darin, daß bei diesem Sublimierungsprozeß, der mit allen unseren Ur-Instinken vor sich

Ein hinterlisti

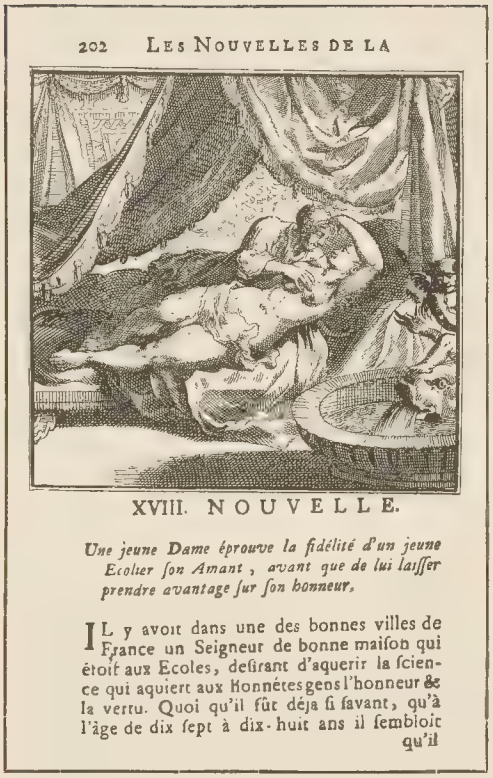
Französischer Kupferstich von J. J. Avril nach

iger Überfall
einem Gemälde von Peter Paul Rubens. 1781

Albert Langen, München

ging und noch ständig vor sich geht, an sich absolut nichts verloren geht. Das soll heißen, daß die ursprünglichen Triebe durch den Sublimierungsprozeß, den sie im Verlaufe des Aufstiegs der menschlichen Kultur durchmachen, durchaus nicht als Energie vernichtet werden, so daß sie einfach aufhörten zu existieren und zu wirken, wie manche wähnen könnten. Nein, das gibt es nicht. Auch hier gilt das große Mayersche Gesetz von der Erhaltung der Kraft. Was einmal in der Welt ist, kann nicht mehr aus ihr eliminiert werden. Nur ein Formentausch ist möglich, und einzig um einen solchen handelt es sich auch in jedem einzelnen Fall. Da also die menschlichen Ur-Instinkte (der Narzismus, das Sehen-wollen, das Gesehen-werden-wollen, der Inzesttrieb, der Sadismus, der Masochismus, die bisexuelle Veranlagung alles dessen, was lebt usw.), die sämtlich, wie wir wissen, im individuellen Eros verankert sind, durch den sozial bedingten Kulturprozeß nicht in ein Nichts verwandelt werden, werden sie also nur in das Unterbewußtsein des Menschen verdrängt, in das Bewußtsein tritt dagegen ihre veränderte, ihre kulturell ethisierte Form. Natürlich ist damit ihre ursprüngliche Betätigungsart gründlich gehemmt, aber weil die Menschen durch die vorhergegangene Umwandlung nichts weniger als von dem ewigen Drange dieser Triebe befreit sind, so drängen diese auch in ihrer veränderten Gestalt stets von neuem nach oben. Und natürlich zu demselben Zweck der Abreagierung, die nun auch in einer der veränderten Form entsprechenden Weise vor sich geht. Dieser spezifische Gleichklang ist ebenfalls durch nichts anderes als das Gesetz des Eros begründet, dem sie nach wie vor unterliegen, dessen Spannungen auch in keiner veränderten Form ein für alle-

99. Bäuerliches Liebeswerben. Schänkenszene von Adrian Brouwer. Um 1610. Albertina, Wien


202 LES NOUVELLES DE LA

XVIII. NOUVELLE.

Une jeune Dame éprouve la fidélité d'un jeune Ecolier ſon Amant, avant que de lui laiſſer prendre avantage ſur ſon honneur.

IL y avoit dans une des bonnes villes de France un Seigneur de bonne maiſon qui étoit aux Ecoles, deſirant d'aquerir la ſcience qui aquiert aux honnêtes gens l'honneur & la vertu. Quoi qu'il fût déja ſi ſavant, qu'à l'âge de dix ſept à dix-huit ans il ſembloit qu'il

100. Illustrierte Seite aus den Novellen der Königin von Navarra. Ausgabe um 1600

mal abreagiert werden können, und die darum in ihrer spezifischen Eigenart ewig wie Ebbe und Flut wiederkehren.

Die Umwandlung und Verkleidung unserer Triebwelt beginnt bereits im Kindesalter, wo die meisten Ur-Instinkte zuerst deshalb ungehemmt auftreten, weil sie alle lustbetont sind. Naturgemäß betrifft die Wandlung in erster Linie den Auto-Erotismus, in dem wir, wie schon erwähnt, die früheste, noch an kein Liebesziel geknüpfte Form der Sexualität zu erblicken haben. Die erste seelische Ausstrahlung des Auto-Erotismus besteht in der Eigenliebe. Auf der Basis der sozialen Existenznotwendigkeiten, in die jedes einzelne Individuum gezwungen ist, vollzieht sich die Sublimierung der Eigenliebe allmählich in die Form der Nächstenliebe, die bei den Eltern oder Geschwistern anfängt. Denn deren Tun wird vom Kinde ebenfalls als stark lustbetont empfunden: sie nähren, sie kleiden, sie liebkosen es usw. Es ist absolut kein bloßes Paradoxon, wenn der Zyniker behauptet, daß man im Andern letzten Endes immer nur sich liebe. Was man im andern liebt, ist tatsächlich der eigene Lustgewinn. Das heißt also mit anderen Worten: Liebe ist potenzierter Egoismus. Aber indem dieser Lustgewinn auch zu einem Lustgewinn eines Andern oder mehrerer Anderer wird, wird er zugleich zu einem Postulat der Ethik, und zwar zu einem der kulturell wichtigsten.

Die bekannte kindliche erotisch pointierte Schau- und Zeigelust wird ebenfalls mit zunehmendem Alter sublimiert. Die starke erotische Neugier des Kindes wandelt sich allmählich in eine allgemeine Wißbegier, „ins Innere der Natur zu schauen", die bekanntlich damit anfängt, daß das kleine Mädchen den mit Sägemehl gefüllten Puppenleib aufschlitzt und der kleine Knabe womöglich gleich am ersten Tage des Besitzes das Räderwerk seiner mit einem Triebwerk versehenen Lokomotive auseinander nimmt. Wissensdurst ist tatsächlich konzentrierte und sublimierte Schaulust. Mit dem Reiferwerden wandelt sich diese ursprünglich rein erotische Neugier zum unbändigen, nie gesättigten Forschertrieb, die den von ihr Besessenen über die ganze Welt und in die gefährlichsten Winkel hetzt, oder das kleinste Laboratorium für ihn zur ganzen Welt werden läßt. Durch die Auswirkung eines solchen Tuns zum Vorteil des Ganzen wird auch dieser ursprünglich individuelle Lustgewinn zu einem Postulat der Ethik.

Der Narzismus, der mit der Bewunderung der eigenen Schönheit, der eigenen besonderen Vorzüge einsetzt, tritt, wenn er nicht egozentrisch im Individuum verankert

bleibt, im Kultus des ästhetisch Körperlichen und in der allgemeinen Verehrung und mehr oder weniger begeisterten Propagierung der physischen Harmonie der Menschen und Dinge in Erscheinung. Auch dieses sind nichts anderes als Postulate des Ethischen.

101. Das Gefühl. Kupferstich von Marlié nach H. Goltzius

Der Sadismus, der sich beim kleinen Kinde zuerst in dem unermüdlichen Quälen und Schikanieren der Eltern und Geschwister manifestiert, der sich beim Heranwachsenden in mitunter diabolisch boshaften Streichen gegen die Gespielen oder Mitschüler fortsetzt, der schließlich bei sehr vielen in einen widerlichen Rowdycharakter ausmündet, — derselbe Sadismus vermag sich unter den entsprechenden historischen Umständen in ein kämpferisches Heldentum zu verwandeln, das wahre Wunder der Tapferkeit vollbringt und die höchste Achtung und Bewunderung herausfordert. Der aus dem gleichen Grundtrieb stammende Masochismus, der damit beginnt, daß sich das betreffende Individuum schon in frühester Jugend zum freiwilligen Prügelobjekt hergibt, wandelt sich im Lauf der Zeit zu der anders gar nicht zu erklärenden Fähigkeit und Bereitwilligkeit, ein ganzes Leben lang unerhörte Schmerzen und Nöte zu ertragen, ohne dagegen rebellierend aufzutrotzen, oder zu dem Drang, im Dienste der Nächstenliebe an allen Sorgen der Nebenmenschen hilfreich mitzutragen. Die sadistische Lust am Schmerzzufügen und am Schmerzertragen gilt auch gegenüber der Einstellung ganzer Klassen. Die Herrenmanieren lang herrschend gewesener Klassen sind selbstverständich in erster Linie soziologisch, also historisch-ökonomisch, bedingt, genau wie der geradezu sträfliche Sklavencharakter der meisten Arbeitenden, die nur vereinzelt es wagen, gegen ihr Sklavenlos zu rebellieren, und in ihrer Masse an die von oben gepredigte ewige Naturbedingtheit dieses Zustandes glauben: der Unterdrückte denkt stets mit dem Hirn seines Unterdrückers, denn jede herrschende Klasse beherrscht auch den Geist der von ihr beherrschten Klasse. Aber diese historisch-ökonomischen Bedingnisse haben andererseits wiederum die Entwicklung der entsprechenden sado-masochistischen Instinkte bei den betreffenden Klassen besonders gefördert: die typische Stallknechtsmanier, die bei jedem Widerspruch die Reitpeitsche hebt, bei bestimmten Teilen der Herrschenden, die nicht minder typische Knechtseligkeit, die nur im bescheidensten Maße die Kraft zum Kampf aufkommen läßt, bei den Dienenden.

Die in der Homosexualität extrem manifest gewordene Bisexualität sublimiert sich erfahrungsgemäß vornehmlich in aufopferungsvolle Freundschaft, die diese über alles

15*

102 Liebesspiele. Gemälde von G. Metsu. Dresdener Gemäldegalerie

stellt und als das höchste Gut des Lebens preist. Auch eine prononzierte Anteilnahme an sozialen Bestrebungen und die krasse Vereinsmeierei sind, individuell gesehen, häufig Sublimierungen homosexueller Komponenten. Ich erinnere hier z. B. an die Wandervogelbewegung, die bei der nach Geschlechtern geteilten Organisierung ihre Hauptantriebskräfte in der homosexuellen Veranlagung ihrer maßgebenden Führer hat. Andererseits haben zahlreiche weibliche Tanzschulen in denselben gemeinsamen Triebkräften das sie vornehmlich zusammenhaltende Bindemittel; verschiedene solcher Tanzschulen sind, was alle Eingeweihten längst wissen, in erster Linie lesbische Organisationen. Es ist weiter konkret nachweisbar, daß man sowohl dem Homosexuellen als auch dem Narzissisten besonders häufig unter den Vorkämpfern für Nacktkultur und für Einrichtung von Sonnenbädern begegnet. Und der bei solchen Gelegenheiten am lautesten gegen den Gebrauch der Badehose wettert, ist in allen Fällen ein homosexueller Narzissist: er will sehen und er will gesehen werden; er will zu einem homosexuellen

103. **Handgreifliche Beweise.** Holländisches Gemälde von G. Lundens. Dresdener Gemäldegalerie

Lustgewinn kommen, ohne sich einer kriminellen Verfolgung auszusetzen; außerdem kalkuliert er, auf diese Weise nicht nur nicht als moralisch minderwertig eingeschätzt zu werden, sondern sich im Gegenteil als moralisch besonders hochwertig beurteilt zu sehen.

Auch in den entgegengesetzten Fällen, bei den Sittlichkeitsfanatikern, die ihr Leben lang einen wütenden Kampf gegen die Unzucht in Theater und Kunst führen und die persönlich von Moral triefen, wie das Schwein von Jauche, wenn es sich im Kothaufen gewälzt hat, handelt es sich in erster und in letzter Linie um eine sublimierte Form der eigenen exzessiven Erotik. Die mit vollstem Rechte berüchtigten Polizeisachverständigen für den sogenannten polizeilichen Kampf gegen Unzucht in Wort und Bild sind in sehr vielen Fällen geradezu verkappte Sittlichkeitsverbrecher. Diese Leute

104. Das Gefühl. Anonymer holländischer Schabstich

widmen sich ihrer tugendboldigen Sittlichkeitsschnüffelei deshalb mit so großem Eifer, weil sie ihnen ermöglicht, sich unausgesetzt und auf das eingehendste mit dem Stoff zu beschäftigen, nach dem ihre Seele mit krankhafter Gier lechzt, und weil ihnen ihre polizeiliche Tätigkeit außerdem ermöglicht, in der Form von exzessiven Denunziationen die eigenen erotisch-kriminellen Instinkte abreagieren zu könnnen. Das ist eine Tatsache, über die unter ernsten und über den Mut zur Konsequenz verfügenden Psychologen gar kein Zweifel besteht. Ähnliches gilt uneingeschränkt von zahlreichen niederen und höheren Kriminalbeamten aus Neigung. Wenn ein Kriminalbeamter sozusagen mit Begeisterung in seinem Berufe tätig ist, muß man stets nach einer solchen individuellen Wurzel suchen. Man lasse sich keinen ethischen Kampf zum Schutze des Rechtes vorlügen, — es ist viel häufiger die wollüstig akzentuierte Form der Abreagierung der eigenen kriminellen Anlagen. Ein bayrischer Oberlandesgerichtsrat, der sich mehrfach als feiner Psychologe erwiesen hat, und der meine Bekanntschaft durch Vermittlung eines mir befreundeten Kunsthistorikers erbeten hatte, sagte im Laufe einer wissenschaftlichen Unterhaltung zu mir: „Sie ahnen gar nicht, wieviel verkapptes Verbrechertum sich hinter so manchem moraltriefenden Richter und Staatsanwalt versteckt." Zweimal erlebte ich es, daß mir richterliche Hilfsbeamte (das eine Mal ein junger Assessor, das andere Mal ein amtierender Gerichtssekretär) einen Einblick in die Privatbibliothek ihrer Chefs gewährten. Beide Kollektionen, die ich zu sehen bekam, hätten durch ihre pikante Aufmachung einen Pornographicasammler lüstern machen können, und in beiden Fällen hatten die betreffenden richterlichen Chefs das Dezernat für den Kampf gegen die Unzucht auszuüben.

In den verschiedenartigen Abstinenzbewegungen haben wir als individuelle Antriebskräfte ebenfalls sublimierte Triebwelten zu suchen. Und niemals werden wir vergeblich suchen. Freilich handelt es sich hier zumeist um eine Erotik, bei der der Wille zur physisch erotischen Tat am Unvermögen scheitert. Wenn schaffende Geister stets Repräsentanten der Potenz sind, so sind die Repräsentanten der Impotenz stets die Führer bei der Propaganda für den völligen Lustverzicht, also für die Abstinenz von irgend etwas. Entweder von irgend etwas, zu dessen normaler physischer Betätigung man nicht mehr die nötige Kraft und Natürlichkeit hat, dann wird man Sittlichkeitsapostel irgendwelcher Färbung, oder man propagiert und übt Abstinenz von irgend etwas, unter dessen Einfluß man fürchtet, seine besonders kriminelle Natur zu verraten. Das gilt z. B. vom Alkohol und vom sogenannten prinzipiellen Alkoholgegner. Wilhelm Stekel

sagt sehr richtig über die Antialkoholbewegung: „Die Abstinenzbewegung entschleiert sich von diesem Gesichtspunkt aus als eine soziale Phobie. Die Menschen trinken nicht, weil sie Angst vor sich und ihren Trieben haben. Sie schützen sich dadurch, daß sie diese Erkenntnis auf die Allgemeinheit übertragen“ (II, 131). Für die erste Kategorie, wo sich der Impotente zum Sittlichkeitsapostel „sublimiert“, hat der Volksmund schon immer in allen Ländern entsprechende Redensarten formuliert: „Und als sie nicht mehr konnten von wegen hohem Alter, macht seine Sprüch' der Salomo und David seinen Psalter,“ so reimte man in Deutschland.

Sehr wichtig und naturgemäß sehr weitgreifend sind auch die allgemeinen Formen, in denen die sexuelle Potenz einerseits und das geschlechtliche Unvermögen andererseits sublimiert auftreten. Die sublimierte Form von kräftiger Potenz ist Selbstbewußtsein, das je nach dem Grade der Potenz bis zur Überschätzung geht. Die sublimierte Form von geschlechtlichem Unvermögen oder von bescheidener Potenz ist ein allgemeines Minderwertigkeitsgefühl, das sich auf die Beurteilung der sämtlichen eigenen Leistungen erstreckt. Menschen, die immer mit sich zufrieden sind, sind stets potente Menschen; Menschen, die sich selbst nichts recht machen können, sind meist sexuelle Schwächlinge. Die ungeheure Rolle des gelungenen, wie die des mißlungenen Coitus im Geistes- und Seelenleben kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Aber auch so allgemein menschliche Gefühle und Tugenden wie Haß, Ekel, Scham usw. sind sehr häufig seelische Verkleidungen zur Abwehr. Haß ist in vielen Fällen negativ betonte Liebe, Ekel negativ betonte Begierde, Scham negativ betonte Lüsternheit. Sie sind dies fast stets, wenn sie sich in besonders exaltierter Form äußern ....

In dieser Weise kann man noch lange fortfahren; denn alle Triebe treiben nach oben, und alle müssen darum Wirklichkeit werden, sei es in den kompliziertesten, sei

105. Bäuerlicher Gefühlsausbruch. Englischer Schabstich von Carrington Bowles

es in den naivsten Verkleidungen. Darum ist die Reihe und sind die Formen der geistigen und seelischen Sublimierungen unseres reichen Trieblebens mit dem bis jetzt Angeführten auch nur ganz summarisch angedeutet. Welch ungeheure Gebiete hier noch in Frage kommen, sei dadurch belegt, daß ich nur nebenbei noch an die so ungemein häufige Sublimierung krimineller oder asozialer Instinkte auf dem so begrüßenswerten Wege der Berufswahl erinnere. In manchem genialen Chirurgen, der durch seine kühnen Leistungen Weltruhm erworben hat, sublimierten sich in seiner unersättlichen Operationslust nichts anderes als stark kriminelle Triebe. Aber die vorstehenden Ausführungen über diesen Punkt konnten und sollten auch gar nicht erschöpfend sein, sie sollten nur ganz summarisch dem Leser das Was und Wie des Sublimierens demonstrieren. Nur zu dem Zweck, ihm für das künstlerische Problem, dem wir uns von nun ab zuzuwenden haben, die unumgänglich nötigen Untergründe und Stützpunkte aus den anderen Revieren des Geistes und der Seele zu geben.

Noch zwei Umstände habe ich deshalb zum Schluß kurz zu erwähnen: erstens die Tatsache, daß die Sublimierungstendenz der Triebwelt, ihre Umwertung in die ethischen Bedingnisse der sozialen Existenz sich individuell absolut nicht mit der Regelmäßigkeit eines Naturgesetzes vollzieht; also nicht in der Weise, wie die Nacht auf dem Weg über die Dämmerung in den Tag übergeht. Zwar gelingt es den meisten Menschen mit dem Älter- und Reiferwerden ihre Ur-Instinkte in soziale Motive umzuwerten, aber auf diesem Wege gibt es für den Einzelnen trotzdem unendlich viele Steine des Anstoßes, über die er stolpern kann, sodaß er das ethische Ziel nicht erreicht. In allen solchen Fällen besteht das Resultat des Stolperns in jenen schweren psychischen Erkrankungen wie Hysterie, Epilepsie, Kleptomanie, pathologische Lügenhaftigkeit, krimineller Sadismus, Zwangsneurosen aller Art. Alle diese schweren psychischen Krankheiten haben in einem solchen Stolpern, in der Unfähigkeit, die angeborenen Triebe ethisch und geistig zu sublimieren, ihre Ursache und ihren uns über ihr Wesen aufhellenden Schlüssel. Im Zusammenhang damit komme ich zum zweiten Umstand, der hier noch zu erwähnen ist: Die Untersuchung dieser eben genannten schweren seelischen Erkrankungen ist es im Besonderen gewesen, die der Wissenschaft die Erkenntnis sowohl über den Vorgang des Sublimierens als auch über die wahren Untergründe alles Geistigen und Seelischen verschafft hat. Auf diesem Wege ist die ungeheure Gewalt der Triebkräfte des individuellen Eros erkannt worden, die so ungeheuer groß im Aufbauen und im Schöpferischen ist, und die nicht weniger erschreckend im Vernichten ist. Die Ergebnisse sind deshalb unwiderleglich, weil bei den eingeschlagenen Heilmethoden hundertfach experimentell erwiesen wurde, daß die Natur nur diesen einen Diktator kennt, und daß erst die soziale Entwicklung in der historisch-ökonomischen Bedingnis, in der alles Lebendige sich erfüllt, einen zweiten nicht weniger gewalttätigen Diktator an seine Seite gestellt hat.

*

Der künstlerische Sublimierungsprozeß. Nun vom Allgemeinen zum Besonderen; zum Besonderen unseres Themas, zur Entschleierung des Wesens und der letzten Triebkräfte der Kunst.

Genau das Gleiche, was von allen seither angeführten Erscheinungs- und Betätigungsformen des Lebens gilt, das gilt auch von der Kunst. Auch die Kunst gehört in die Reihe der psychischen Umformungen unseres Trieblebens. Auch sie ist

Der verliebte Alte

NACH REMBRANDT

nichts anderes als umgewertete, als sublimierte Erotik. Der Künstler zeugt seine Werke, in des Wortes wörtlichem Sinn, wie seine Kinder. Es ist in beiden Fällen dasselbe in Aktion, nur in veränderter Erscheinungsform. Und dieses gilt von sämtlichen Manifestationsformen der Kunst, sofern sie tatsächlich schöpferisch und nicht bloß angelerntes Handwerk sind: von der Malerei, der Plastik, der Musik, der Literatur und ebenso von der raumgestaltenden oder raumumspannenden Architektur. Es gilt überhaupt von allem Schöpferischen, also auch von schöpferischer Wissenschaft; denn alles Schöpferische ist Kunst. In diesem Sinne sind auch Kants Philosophie, Hegels Gesetz der Dialektik, Darwins Abstammungslehre, Karl Marxens Klassenkampftheorie, Albert Einsteins Relativitätstheorie und ebenso alle die großen unsere Lebensformen umwälzenden Erfindungen ganz große Kunstwerke, und sie sind selbstverständlich im Wesen und in der Potenz durchaus ebenbürtig jenem, was wir direkt und gemeinhin mit dem Namen eines ganz großen Kunstwerkes belegen. Wenn es in alledem einen Unterschied gibt, so ist er rein äußerlich und besteht darin, daß das Gesetz, nach dem Kunst jeder Art umgewertete Erotik ist, in der Malerei, Plastik und der sogenannten schönen Litteratur aller Zeiten geradezu handgreiflich an der Oberfläche liegt, während es sich in den anderen Kunstformen mehr oder minder verschleiert zum Ausdruck ringt.

94 LES NOUVELLES DE LA

XLIV. NOUVELLE.

Deux amans qui joüirent habilement de leurs amours, dont le dénoüement fut heureux.

IL y avoit à Paris deux bourgeois, l'un Politique & l'autre Marchand de draps de ſoye, qui s'étoient toûjours fort aimez, & ſe frequentoient fort familierement. Le Politique avoit un jeune fils nommé Jaques, jeune homme aſſez mettable en bonne compagnie, qui à la faveur de ſon pere alloit ſouvent chez le

106. Illustrierte Seite aus den Novellen der Königin von Navarra. Ausgabe um 1600

Weil Kunst in ihrem Wesenskerne nichts anderes als umgewertete physische Sexualität repräsentiert, handelt es sich in ihr folgerichtig ebenfalls um ein Quantum Erotik, das in seiner ursprünglichen Form, nämlich der animalisch-physischen, von dem betreffenden Individuum nicht verausgabt worden ist. Sehr häufig besteht sogar der überwiegende Teil der Sexualbefriedigung des betreffenden Künstlers im künstlerischen Schaffen. Der Erotismus der Künstler ist tatsächlich vorwiegend geistiger Art. „Die Erotomanie vieler Künstler steckt viel mehr im Seelischen als im Physischen." Und darum gehören auch die meisten jener Erzählungen, die von so umfangreichen Heldentaten gewisser Künstler im Reiche der Venus berichten, in das weite Gefilde der Fabel. Jede gewissenhafte Nachprüfung eines bestimmten Künstlerlebens, die bis jetzt in dieser Richtung vorgenommen worden ist, erwies stets das Unzutreffende solcher imponierend klingenden Erzählungen. Alle derartigen Nachprüfungen ergaben sogar in den meisten Fällen eher das gerade Gegenteil. Die Dinge liegen nämlich tatsächlich so: entweder erledigt ein Künstler diesen Punkt mit dem Hirn und mit der Seele, oder aber mit dem Unterleib; eine vereinte potenzierte Praxis auf allen diesen drei Gebieten

zugleich gibt es nicht. Oder, anders ausgedrückt: entweder erfüllt das Leben die speziellen Liebesbedingungen, oder die Phantasie erfüllt sie. Solange sie das Leben ganz erfüllt, solange schweigt und ruht die Phantasie. Daher kommt es denn, daß alle Künstler in den Zeiten, in denen sie sich sexuell restlos befriedigt fühlen, sehr wenig produktiv sind. „Der Glückliche", sagt S. Freud sehr richtig, „phantasiert nie, sondern nur der Unbefriedigte." Weil schöpferische Wissenschaft, wie ich oben hervorhob, im Wesen dasselbe ist wie Kunst, darum gilt in weiten Gebieten für sie dasselbe Gesetz, daß wissenschaftliche Betätigung für sehr viele potente Wissenschaftler nur Wirklichkeitsersatz ist. Wo also, um nur ein einziges Gebiet zu nennen, das Leben selbst die höchste Aktivität ermöglicht, wo der schöpferische Historiker selbst Geschichte machen kann, wie z. B. in revolutionären Zeiten, da denkt er zumeist erst in zweiter Linie an das Geschichte schreiben. Das ist freilich auch der entscheidende Prüfstein dafür, ob einer nur mehr oder weniger geschickter Scharwerker ist, oder wirklich ein Historiker großen Stils. Diese nicht zu widerlegenden Zusammenhänge besonders hervorzuheben, ist sehr wichtig, weil wir tatsächlich nur auf diesem Wege zur Erkenntnis dessen gelangen, worum es sich im Kern beim künstlerischen Schaffensdrange handelt: daß auch der künstlerische Schaffensdrang nichts anderes ist, wenn auch umgewertet, als der Drang nach Entlastung aufgesammelter, also noch vorhandener, physiologisch noch nicht verausgabter Spannungen. Durch die Unmöglichkeit, zugleich ein ebenso imponierender Held im Physischen zu sein, wie man es im Geistigen und Seelischen ist, wird die Tatsache nicht widerlegt, daß schaffende Geister stets auch Potenzen erster Ordnung sind; sie sind es, aber die Formen ihrer Abreagierungen sind vielgestaltigere als die des nichtschöpferischen Individuums.

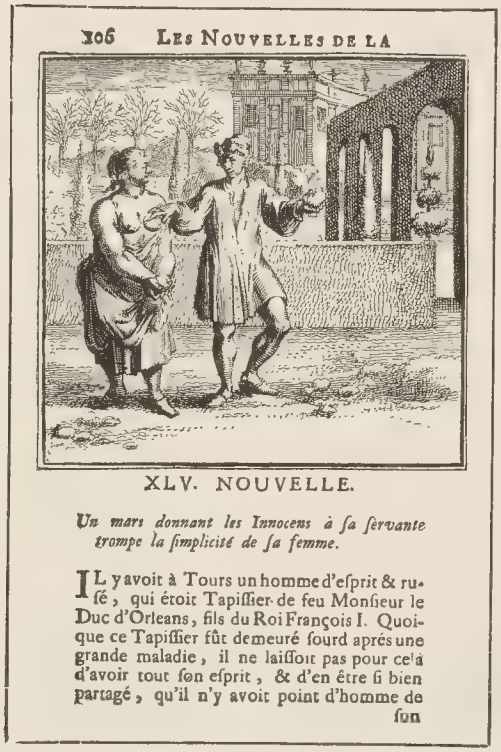
Diese tieferen Zusammenhänge zwischen künstlerischem Schöpferdrang und individuellem Eros können verkannt, sie können gewiß auch bestritten werden, aber sie können heute nicht mehr widerlegt werden. Es gibt einen durchschlagenden Beweis. Weil schöpferische Kunst sublimierte Erotik ist, darum muß sie international und außerdem nicht nur über den Raum, sondern auch über die Zeit hinweg verstanden werden; also ohne Rücksicht, wann, wo und wie sie sich manifestiert. Denn im Eros besteht die restlose Wesensverwandschaft alles Lebendigen. Unter dem Diktat des Eros ist die ganze Menschheit eine einzige Familie. Und das ist denn auch das Charakteristische, daß die Kunst eine in ihrem Grundwesen überall richtig empfundene Sprache ist. Wir verstehen die Sprache der schöpferischen Kunst, wo und wann in der menschlichen Geschichte sie uns auch entgegentritt. Ob beim vorgeschichtlichen Höhlenmenschen, ob beim totemgläubigen Neger, oder beim höchstkultivierten Europäer. Wir begreifen die Massenwucht der altägyptischen Tempel zu Luxor, wir begreifen die edle Harmonie der athenischen Akropolis, und wir begreifen die gen Himmel weisende Sehnsucht der gotischen Dome West- und Mitteleuropas. Das heißt: wir empfinden in allen diesen Dingen ihr gemeinsames Grundwesen, das, was sie zu Kunst macht. Und das ist eben ihr letztes Geheimnis, die Erotik, die, wie gesagt, das Geheimnis alles Lebens ist.

Um dieses allgemeine richtige Erfühlen des Wesentlichen an einem ganz konkreten, aber auch sehr bezeichnenden Beispiel zu illustrieren, sei an die berühmten flammenden Cypressen van Goghs erinnert, die wie unbändige, züngelnde Gluten gen Himmel zucken. In diesen Bildern handelt es sich im Grunde um nichts anderes als um Gestaltungen des vegetabilischen Zeugungsrausches, um künstlerische Formulierungen des in ihnen ständig sich abspielenden, wachstumbildenden Vorganges. Weil sie diesen Vorgang in so ausgesprochener Weise pointieren, weil gerade diese Seite ihrer Erscheinung in so über-

107. Das Gefühl. Radierung von Heinrich Goltzius. 17. Jahrhundert

wältigender Form Gestalt geworden ist, darum vor allem wirken diese Bilder nicht nur so überzeugend, sondern auch so faszinierend. Dieses allein ist der letzte Grund, daß sie geradezu weltberühmt geworden sind. Daß in diesen Cypressen der vegetabilische Zeugungsrausch den der menschlichen Psyche adäquatesten Ausdruck gefunden hat, daran denken natürlich die Allerwenigsten. Aber die Allermeisten empfinden es. Denn diese charakteristischen, nicht mißzuverstehenden künstlerischen Hieroglyphen treffen eben auf den Punkt unseres Wesens, wo wir alle mit tausend Nerven zugleich in Aktion treten. Und darum wird, natürlich ganz unbewußt, selbst das Sexualgefühl des naivsten Menschen angesichts dieser Bilder irritiert. Diese Bilder machen unwillkürlich das Blut sieden; denn jede gesunde Erotik steckt an.

Mit der Hervorhebung, daß Kunst formgewordener Eros ist, ist die von mir im ersten Satz des ersten Kapitels angeführte Tatsache — daß es nur wenige Daseinsfragen gibt, über die von jeher soviel gesprochen, diskutiert und geschrieben wurde, wie über die Kunst (S. 7) — auch individualpsychologisch in ihrer inneren Notwendigkeit erklärt. Infolge dieses Grundwesens der Kunst ist sie auch mit dem Grundwesen jedes einzelnen Menschen verknüpft, sie ist dadurch ferner sofort persönliche Angelegenheit dessen, der sich irgendwie mit ihr beschäftigt. Weil es so ist, darum fühlt ihr gegenüber jeder das Recht, mitzusprechen, und auch den Drang, dies zu tun. Jeder fühlt, daß in jedem Kunstwerk stets auch sein spezifisches menschliches und gesellschaftliches Sein bis zu einem gewissen Grade gestaltet ist. Er wird sich dieser Tatsache bewußt durch den Umfang, in dem sein Lebensgefühl durch den Anblick eines bestimmten Kunstwerkes oder einer bestimmten Kunstrichtung gehoben, bedrückt oder gleichgültig gelassen wird. Weil aber das stete Begehren jedes Menschen dahin geht, durch die Umwelt in seinem Lebensgefühl gehoben zu werden, so nehmen die meisten schon instinktiv Stellung zur Kunst, sowie diese in ihren Blick- oder Gefühlskreis tritt. Die historische Bedingtheit des forcierten und steten allgemeinen Interesses an der Kunst habe ich weiter oben (S. 11) bereits erwähnt.


106 LES NOUVELLES DE LA

XLV. NOUVELLE.

Un mari donnant les Innocens à ſa ſervante trompe la ſimplicité de ſa femme.

IL y avoit à Tours un homme d'eſprit & ruſé, qui étoit Tapiſſier de feu Monſieur le Duc d'Orleans, fils du Roi François I. Quoique ce Tapiſſier fût demeuré ſourd après une grande maladie, il ne laiſſoit pas pour cela d'avoir tout ſon eſprit, & d'en être ſi bien partagé, qu'il n'y avoit point d'homme de ſon

108. Illustrierte Seite aus den Novellen der Königin von Navarra

Wenn ich vorhin sagte, Kunst sei auf Grund des Umstandes, daß sie in ihrem Kerne und Wesen umgewandelte Erotik ist, deshalb auch die Sprache, die über Zeit und Raum hinweg überall verstanden werde, so darf man deshalb doch nicht dem Irrtum verfallen, dieses Verstehen so auszulegen, als sei die Kunst die Sprache, die unbeeinflußt von dem Wandel der Zeiten immer richtig gelesen und gedeutet werden könnte. Diese Annahme wäre ein absoluter und sehr in die Irre führender Trugschluß, dem übrigens die allermeisten Menschen tatsächlich unterliegen. Nur das Grundgefühl des Kunstwerks ist das gleichmäßig Ewige, das, was ewig in seiner erotischen Abstammung empfunden wird. Anders die spezifische Form und der Inhalt, in die

109. Venus und Adonis. Der verliebte Jäger. Radierung von J. Maetham

dieses Grundgefühl gegossen sind. Diese können sich zwar in ihrer einmal gegebenen Tatsächlichkeit nicht mehr ändern und nicht wandeln, aber jede Zeit liest mit ihren eigenen Augen, und jede Zeit hat andere Augen. So kommt es, daß z. B. die Linien einer chinesischen Buddhafigur nicht nur der einen Zeit sehr viel und der anderen gar nichts, sondern jedem Jahrhundert etwas gänzlich Verschiedenes sagen. Und zwar sagen sie jeder Zeit, was diese zur Nutzung für ihre spezifische Ideologie braucht. Das ist logischerweise in jedem Jahrhundert etwas Neues, und es ist immer und unbedingt etwas ganz anderes, als was diese Linien ursprünglich bedeutet haben. Darum haben z. B. die Dramen Shakespeares, die als feudal-reaktionär-höfische Dichtungen entstanden sind, in dem Zeitalter Lessings und Goethes zur Ausdrucksform des Kampfes für die geistige Emanzipation des Bürgertums gegen die französische höfische Dichtung werden können usw. In der Möglichkeit des immer neuen Ausdeutens ist der Ewigkeitswert bestimmter Kunstwerke begründet; zu einem solchen kommt es jedoch nur dann, wenn das oben erwähnte Grundgefühl die Hauptdominante bildet. Nur so ist es erklärlich, daß z. B. die Orestie des Äschylos heute noch so viele Menschen bewegt. Denn man bilde sich nur nicht ein, daß wir heute fähig wären, ihren wirklichen Gehalt, den sie für die Zeitgenossen des Äschylos hatte, richtig zu deuten. Die Orestie wurzelt im Mutterrecht. Dem Mutterrecht waren aber Denkformen und Denkinhalte eigentümlich, die unserer Zeit des Patriarchates restlos entschwunden sind.

Wenn ich sage, daß Kunst die Sprache sei, die in ihrem Grundgefühl über Raum und Zeit hinweg verstanden werde, so ist dem noch hinzuzufügen, daß sie aus denselben Bedingnissen ihres Wesens auch eine dermaßen international gesprochene Sprache ist, daß bis jetzt kein einziges Volk der Erde bekannt geworden ist, ja nicht einmal eine kleine Volksgruppe, die diese Sprache nicht gesprochen hätte. Dies ist an sich schon die Folge des kategorischen Muß, das hier zugrunde liegt, und das sich aus dem schon im zweiten Kapitel von mir erwähnten, in allen Menschen wirkenden Drange der Umweltbereicherung herleitet. Seine Umwelt zu bereichern, ist schon das Streben des Kindes, es ist auch das Bestreben des primitiven Wilden.

In diesem Zusammenhang kommen wir noch zu einer weiteren überaus wichtigen Schlußfolgerung und Feststellung. Diese lautet: Weil das Triebleben, wie wir gesehen haben, unzählige individuelle Nuancen und Variationen hat, und weil es sich außerdem beim Einzelindividuum im Verlauf des Lebensprozesses zumeist wandelt und immer mehr variiert, darum, und zwar darum allein, existiert dieser ungeheure Reichtum von künstlerischen Formen und Individualitäten innerhalb der kürzesten Stilepoche. Es gibt genau so viel Abwechslung in der Kunst, wie es Stärkegrade und Nuancen im erotischen Empfinden gibt. Wie es aber nicht zwei völlig gleiche Blätter an einem noch so blätterreichen Baume gibt, so gleicht niemals der Eros des einen Menschen völlig dem des andern Menschen, am allerwenigsten dem eines Menschen aus einer anderen Generation oder einem anderen Lande. Nicht nur die Zahl der möglichen, sondern ebenso die der notwendig anderen Kombinationen ist somit unermeßlich, sie vervielfacht sich mit jeder neuen Generation, — also ist auch die Kunst in ihrem Formenreichtum unbegrenzt und auch unerschöpflich. Das Morgen wird und muß auch aus diesem Grunde neue Formen bringen ....

Aus dem bis jetzt Gesagten, und damit aus dem Fundamentalsatz, daß Kunst in ihrem letzten Ursprung sublimiertes Triebleben sei, das physiologisch nicht abreagiert worden ist, ergibt sich noch eine ganze Reihe weiterer wichtiger Schlußfolgerungen, die hier sämtlich, wenn auch nur kurz, skizziert werden müssen. Denn erst aus dem Gesamtkomplex aller dieser Erscheinungen ergibt sich die Entschleierung des Problems der Kunst bis zu dem Grade, der heute möglich ist. Die erste und nächstliegende dieser Schlußfolgerungen besteht darin, daß formenbildende Kunstbetätigung infolge ihrer im Sexuellen verankerten Antriebskraft für den betreffenden Künstler nichts anderes ist als Abreagierung einer vorhandenen, im Grunde erotischen Spannung, die seelisch als Inspiration auftritt. Es ist infolgedessen gar nicht so grotesk, wenn Kunstbetätigung von einem Forscher in das Gebiet der verlarvten Onanie eingereiht wurde. Auch die Kunst ist in der Tat Wirklichkeitsersatz. In erster Linie natürlich für den Künstler, in zweiter Linie aber auch für den Kunstkonsumenten. Beide Teile lösen in ihrer Weise, der Künstler im Schaffen und Gestalten, der Beschauer im Genießen, ihre nach Aktivität drängenden, von der Wirklichkeit unerledigt gelassenen Spannungen aus. Jeder Künstler will mit dem Werk, das er aus einem eigenen inneren Antrieb schafft, „sich befriedigen“ oder „sich ausleben“, wie der allgemein übliche Ausdruck lautet. Das Schaffen und Gestalten eines Kunstwerkes ist also für seinen Schöpfer ein sublimierter erotischer Akt, und zwar, was wohl zu beachten ist: ein vielfach wiederholter Akt, sofern es sich um ein umfangreiches Kunstwerk handelt. Und darin besteht ja das Gewaltige der künstlerischen Leistung oder auch die Schwierigkeit, die jedes quantitativ umfangreiche Werk einem Künstler stellt: zu erreichen, daß in der umständlichen Ausführung die ursprüngliche Frische des ersten Entwurfes, der köstliche

110. Apollo und Issé. Französischer Kupferstich von Vallé nach einem Bilde von Case. 18. Jahrhundert

Hauch des erotischen Zeugungsvorganges, des Zeugungsrausches erhalten bleibe. Denn hierin besteht das gefangennehmende Fluidum, das jedes echte Kunstwerk ausströmt. Sehr viele Künstler verfügen nicht über solche Kräfte, sie erlahmen bei der Ausführung, und das Handwerk, das, was man erlernen kann, ersetzt dann das Inspiratorische. Das sind jene, „die nicht hundert Mal können". Das aber ist das Wesen eines großen Kunstwerkes, daß es in jeder Zeile, in jeder Note, in jedem Meißelhieb, in jedem Pinselstrich inspiratorisch ist: trächtig von Zeugungskraft. Aus dem „nicht hundert Mal können" erklärt sich die so häufige Dissonanz zwischen erstem Entwurf und fertiger Leistung, und daß die Skizze unter Umständen so genial, und das fertige Werk so lahm ist, — einmal kann eben jeder. So zynisch alles dies klingt: es ist des Rätsels Kern.

Weil der schaffende Künstler beim künstlerischen Produktionsprozeß in erster Linie sich befriedigt — ob er nun dichtet, komponiert, malt, knetet oder den Raum gestaltet —, so ist es ganz logisch, wenn der einzelne Künstler während des Produktionsprozesses sich in der seinem Triebleben entsprechenden Rolle bewegt, wenn er sich innerhalb dieser Rolle schöpferisch am angeregtesten fühlt. Oder um ein ganz konkretes Beispiel zu nennen: es ist gar nicht verwunderlich, wenn Richard Wagner während des Komponierens in zwitterhaft machenden Spitzenhöschen herumlief. Das ist die durchaus adäquate Hülle für seinen ausgeprägt masochistischen Wesenszug, wie es sich wiederum völlig mit dem brünstig zwitterhaften Charakter seiner Kunst deckt, der jede echte Männlichkeit abgeht. Ein weiteres, zwar nicht so berühmtes, aber ebenfalls charakteristisches Beispiel bietet der bekannte französische Zeichner Adolf Willette, der Neuschöpfer des Pierrottyps, eines Pierrot vom Montmartre. Willette wollte selbst dieser Pierrot sein, dieser ewig weltschmerzlich lachende Lyriker und Träumer, und er war es stets in seinem ganzen Gehaben. Nicht bloß auf den Karnevalsbällen der Künstlerschaft, nein, auch im unbeobachteten Privatleben. Zweimal, und zwar zu den verschiedensten Zeiten, sah ich ihn in der peinlich durchgeführten Pierrotmaske vor seinem Zeichentisch arbeiten. Man denke weiter an das prononciert bäurische Gehaben des Kreises um Millet, an die typischen Lisztschen Haarschöpfe so vieler Musikjünglinge usw.

Schon auf Grund dieser inneren Zusammenhänge und Folgerichtigkeiten ist es z. B. durchaus voreilig, bei einem Künstler ohne weiteres zu behaupten, daß er in seinen Produktionen spekulativ vorgehe, daß er einzig deshalb so und nur so male, weil er damit am meisten Beifall und Erfolg beim Publikum habe. Am meisten wird dieser Vorwurf bekanntlich gegenüber Künstlern erhoben, die sich vorwiegend mit erotischen Motiven beschäftigen. Gewiß ist dieser Vorwurf der Spekulation in manchen Fällen berechtigt, gewiß malt, meißelt, dichtet oder komponiert mancher bewußt nur deshalb dauernd in einem bestimmten Stil oder nach dem gleichen Schema, weil er die Erfahrung gemacht hat, daß er damit besonders günstige Erfolgs- und Absatzchancen beim Publikum hat. Viele malen pikante Halb- und Ganzakte, Frauen im Jupon, im Korsett, in Höschen, im Bett, bei der Toilette, in verfänglichen Situationen, weil das am besten gefällt, weil es der Verleger so bestellt, usw. Aber es muß gleichwohl behauptet und diese Behauptung so stark wie möglich unterstrichen werden, daß die übergroße Mehrzahl aller erotischen Schöpfungen der Malerei, der Plastik, der Dichtung und der Musik immer nur indirekt oder erst in zweiter Linie die Aufstachelung der fremden Erotik zum Ziel haben. Dagegen haben sie um so direkter den Zweck, die eigene Erotik zu entladen. Das gilt jedenfalls von allen den Werken, die echt erfühlt

Die verführerische Kurtisane

Anonymes holländisches Gemälde. Um 1700

sind und deshalb überzeugend auf den Beschauer wirken. Man kann nämlich nicht auf Grund eines bloßen Programmes, und ohne daß man selbst innerlich aufs stärkste beteiligt wäre, so malen, daß das Produkt die Masse fasziniert. Man muß es selbst so fühlen, man muß es in sich tragen. Aus dem gleichen Grunde kommt man freilich zu dem Ergebnis, daß die erfolgreichen Redakteure oder Herausgeber galanter Zeitungen durchwegs selbst prononcierte Erotiker sind. Auch sie erfüllen mit ihrer redaktionellen oder verlegerischen Tätigkeit zumeist, oder wenigstens in erster Linie, einen inneren Beruf. Ihr eigener Sexus drängt sie dazu, gerade dieses Metier zu wählen; genau wie es in unendlich vielen Fällen der homosexuell eingestellte Eros ist, wenn ein Schneider als Spezialität die Damenschneiderei erwählt und hierbei besondere Erfolge erzielt. Doch dieses nur nebenbei. Weil ich später noch ganz speziell auf das Geheimnis des Erfolges zu sprechen kommen werde, begnüge ich mich an dieser Stelle mit diesen kurzen allgemeinen Andeutungen.

Giebst du schlafend deinen Willen, Stille, still der Zug ist gut,
Kann ich leicht den Wunsch erfüllen.— Wer nichts waget, hat nichts Muth.

111. Die leichtsinnige Schläferin. Galante holländische Radierung von G. J. Havery

Wenn man erkennt und anerkennt, daß Kunst, allgemein angeschaut, in die Kategorie der Ersatzhandlungen gehört, daß Kunst für ihren Schöpfer Wirklichkeitsersatz ist, so ergibt sich sofort und von selbst eine Reihe der verschiedensten auf die Frage nach dem Warum zu gebenden Antworten. Die erste und wichtigste Antwort lautet: Kunstgestaltung ist für ihren Schöpfer u. a. deshalb Ersatzhandlung, weil die Wirklichkeit begrenzt in Engen und voll von Hemmungen ist; auf Schritt und Tritt stößt der Künstler, und freilich nicht nur er, auf solche. Das Reich der Phantasie dagegen ist in jeder Richtung unbegrenzt. Da gibt es keine Paragraphen der Konvenienz, die sich nicht elegant umgehen ließen, und keine Grenzen für das potentielle Vermögen. Also flüchtet man sich mit seinen Wünschen dahin. Ein Beispiel: Die Darstellungen von Haremszenen sind besonders beliebte Phantasien gewisser erotisch schaffender Künstler (Rubens, Makart, Rochegrosse u. v. a.). Sie sind es deshalb, weil er auf diese Weise in und mit Weibermassen schwelgen kann. Der Künstler kann in dieser Form das ausleben, was die Sexualwissenschaft Pluralismus nennt; es ist dies ein überaus stark verbreiteter Drang. Die Wirklichkeit verweigert ihm diese Möglichkeiten absolut. Weil mit Hilfe der Phantasie der Himmel auf die Erde niedergeholt werden kann, so flüchtet er zu ihr. Das ist auch ein Hauptgrund, weshalb der Phantasie sogar sehr häufig der Vorzug vor der Wirklichkeit gegeben wird; es ist der Grund, aus dem man

die mögliche Wirklichkeit gegenüber der unmöglichen Phantasie vernachlässigt (man vergleiche hiermit, was ich oben S. 105 über die ständig zunehmende Kulturbedingtheit der Onanie gesagt habe).

Weil das Reich der Phantasie keine Grenzen der Intensivierung nach Umfang und Tiefe kennt, darum ist auch jedes große Kunstwerk bis zu einem gewissen Grade stets schöner als die Wirklichkeit. Im positiven Sinne bedeutet diese Wirkung die ungeheuerste, nie abbrechende Bereicherung unseres Lebensgefühles. Im negativen Sinn bedeutet sie aber auch etwas sehr Beträchtliches: Der Künstler entwertet uns in hohem Maße die Realität durch die Phantasie.

In dieser Hinsicht ist die Kunst also auch in weitem Umfang Wirklichkeitsersatz für ihren Konsumenten. Sie ist dies tatsächlich im allerweitesten Umfang. Der eifrige Theaterbesuch großer Kreise ist unbedingt in erster Linie Wirklichkeitsersatz. Es ist die Abreagierung vorhandener Spannungen in der ethisch-ästhetischen Verkleidung eines höheren, nämlich eines Kunstinteresses. Neben der ungeheuren Rolle, die die gesellschaftliche Luxusbetätigung beim Theaterkultus spielt, durch die Möglichkeit, sich in raffiniertester Aufmachung (Frack, Theaterrobe, Edelsteinschmuck usw.) der allerbreitesten Öffentlichkeit zur Schau zu stellen, neben dieser Ursache ist die Rolle des Theaterbesuchs als Wirklichkeitsersatz, als Gelegenheit, die inneren Spannungen in einer die allgemeine Achtung nicht herabsetzenden Verkleidung abzureagieren, von ebenso immenser Bedeutung. Von um so geringerer und fast nebensächlicher ist im Vergleich damit das rein ideale Interesse, das beim Theaterbesuch mitwirkt. Gerade infolge der wirklich maßgebenden Ursachen des Kunstinteresses ist aber auch die sogenannte, so oft herangezogene erzieherische Bedeutung der Kunst, das Theater als moralische Angelegenheit, wie es Schiller auffaßte, in der Hauptsache eine große Lüge, milde ausgedrückt eine gründliche Selbsttäuschung, wie man es nun nennen will. Wäre dem nicht so, so müßte man fürwahr an der Menschheit verzweifeln. Man denke doch: Auf zehntausend und noch mehr Bühnen der Welt werden seit hundert Jahren täglich die sämtlichen moralischen Forderungen einer durchaus ethischen Lebensphilosophie gepredigt. Und das Resultat? Es ist wirklich herzlich wenig davon zu sehen. Wann und wo ist der Logeninhaber Herr X. hingegangen und hat im Leben das Gleiche an Heroismus und Selbstverleugnung aufgebracht, das er soeben im Theater angehört und beklatscht hat? Nirgends und nie. Wo hat je eine herrschende Klasse oder ein Staat aus freien Stücken auf seine Vormacht- und Übermachtstellung gegenüber den wirtschaftlich und politisch unterdrückten Volksteilen verzichtet, trotzdem beide auf ihren eigenen, von ihnen ganz oder teilweise ausgehaltenen Bühnen jahraus, jahrein Stücke wie „Die Räuber", „Die Weber" usw. gegeben haben, und noch geben? Natürlich ebenfalls nirgends. Wäre es anders, so wäre ja die Welt längst schon voller Tugend, und alles Gemeine wäre ebenso gründlich aus ihr verschwunden. Nein; die Kunst ist in erster, in zweiter und in dritter Linie Genußmittel; und die Kunstbegeisterung ist die Maske, hinter der man seine Spannungen öffentlich vor aller

112. Galante französische Radierung. Um 1710

113. **Jupiter und Juno.** Französischer Kupferstich von G. Duchange nach einem Bilde von A. Coypel

114 Franz. Kupferstich von Duflos nach einem Bilde von B. Picart

Welt abreagieren kann. Erst in allerletzter Linie und nur ganz nebenbei ist die Kunst auch noch freigewähltes Mittel zur Selbsterziehung. In dieser Weise muß man die Dinge, speziell das Theater, einschätzen: Man soll nicht Nährwert von einem Blütenstrauß verlangen, an dessen Duft man sich eben nur berauschen kann. Schätzt man aber die Kunst in dieser Weise richtig ein, dann hat man keinen Grund, an der Unverbesserlichkeit der Menschen zu verzweifeln. Denn diese Richtigeinschätzung führt gleichzeitig zu der Einsicht, daß der wirkliche, der aktive Aufstieg von Massen und Klassen durch ganz andere Faktoren erwirkt wird. Um die Tatsache, daß die Kunst auch für die Konsumenten Wirklichkeitsersatz und verlarvte Abreagierungsform angesammelter und anders nicht ebenso genußreich realisierbarer innerer psychischer Spannungen ist, ganz konkret belegt zu bekommen, braucht man, z. B. hinsichtlich des Theaters, nur zwei Fragen aufzuwerfen und diese sich ohne Umschweife zu beantworten. Diese Fragen lauten: Wer stellt das Hauptkontingent der ständigen Theaterbesucher, und zu welchen Zeiten steht das Theater im Mittelpunkt des allgemeinsten Interesses? Die Antwort auf die erste Frage lautet: Das Hauptkontingent aller Theaterbesucher stellen, von den Volksbühnen abgesehen, in den längsten Zeiten die Frauen der sogenannten besseren Gesellschaft, die mit unbefriedigten Wünschen geladen sind bis zur Halskrause, oder bis dahin, wo diese wenigstens angebracht sein könnte. Diese Kreise und Schichten wollen und müssen ihr durch körperliche und geistige Mast übersteigertes Triebleben abreagieren. Natürlich wollen sie dies auf die denkbar vergnüglichste Weise. Durch fruchtbare Arbeit wollen sie es nur sehr selten, weil dies die am wenigsten genußvolle Form ist — „Beschäftigung soll schon sein, nur darf diese nicht in Arbeit ausarten" —, und im Umgang mit ihren Männern vermögen sie immer nur einen Teil ihrer Spannungen zu entladen, weil diese gezwungen sind, ihre Hauptkraft in der turbulenten Hast des heutigen Geschäftemachens zu verausgaben, was an sich doch auch einer Abreagierung gleichkommt. Die Antwort auf die zweite Frage lautet: Das Theater steht stets dann im Mittelpunkt des Masseninteresses, wenn entweder die Massen auf der Wirklichkeitsbühne des Lebens zur Passivität verbannt sind, oder wenn der Kampfboden für bestimmte Fragen direkt auf die Bühne verlegt ist. Der erste Punkt kommt z. B. für unsere trostlose Gegenwart in Frage; da greift man zum blinkenden Schein, um vor der sehr düsteren Realität auszubiegen, soweit diese nicht auf andere Weise genußschenkend zu gestalten ist. Vielleicht die drastischsten Beispiele, in welchem Umfange öffentliche Schaustellungen in erster Linie dazu dienen, die eigenen Spannungen abzureagieren und sich von ihnen zu befreien, zeigt, wie ich schon einmal in einem anderen Zusammenhang erwähnte, der unheimliche Massenbesuch aller irgendwie lebensgefährlichen Sportveranstaltungen; man denke an die waghalsigen Autorennen, über deren Verlauf das Publikum innerlich dann am glückseligsten ist und deren es zumeist dann in der gehobensten Stimmung gedenkt, wenn

115. Loth und seine Töchter. Französischer Kupferstich

blutige Unglücksfälle dabei vorgekommen sind; man denke weiter an die mit größter Leidenschaft von seiten des Publikums besuchten Boxkämpfe, deren ganzes Geheimnis einzig darauf hinausläuft, die brutalste Form der Schmerzbereitung in einer kriminell nicht faßbaren Weise öffentlich ausüben und mitgenießen zu können. Solche Boxkämpfe sind Massenorgien des Sadismus. Das gleiche gilt von den spanischen Stiergefechten. Aber auch für die bis kurz vor dem Weltkriege in Bayern so populären Haberfeldtreiben und für die in Amerika an den Negern vollzogenen Lynchgerichte. Das Recht, das hierbei auf volksmäßige Weise gewahrt und vertreten werden soll, ist zumeist blanker Humbug und eine nur sehr primitive, nur von den Allerdümmsten als echt angesehene Maske. Alle Teilnehmer und alle interessierten Zuschauer entlasten bei solcher Gelegenheit auf eine ihnen spezifisch genehme Weise die Spannungen ihres Trieblebens.

Nachdem mit diesen Ausführungen gezeigt ist, daß es sich in der Kunst um eine Abreagierung vorhandener Spannungen unabhängig von einem subjektiven Partner handelt, so ist hierdurch zugleich gezeigt, daß wir es in der Kunst in erster Linie mit einer Manifestationsform des in jedem Individuum ständig wirkenden Auto-Erotismus zu tun haben. Wenn wir uns dabei an die oben hervorgehobene Tatsache erinnern, daß der Auto-Erotismus die umfangreichste Erscheinungsform des gesamten Trieblebens ist, daß er mit der Geburt einsetzt und erst mit dem Tod des Individuums aufhört, dann müssen wir zugeben: diese Konstatierungen widersprechen der These nicht, daß das Gestalten von Kunst sublimierte Erotik bedeutet. Über den Künstler speziell ist noch hinzuzufügen, daß in seinem Gefühlsleben die Auto-Erotik vielleicht die allergrößte Rolle spielt, also wahrscheinlich eine größere als bei der Mehrzahl der übrigen Menschen. Das ergibt sich daraus, daß eben jede künstlerische Formgestaltung, der wir das Prädikat „lebendig" oder „erfühlt" verleihen, dieses Lebendige und Erfühlte eben nur da-

durch bekommt, daß sie erotisch betont ist. Mit anderen Worten, das was zur Höhe eines Kunstwerkes emporgehoben sein soll, muß erotisch betont sein. Es braucht dies, wie von mir schon mehrfach betont wurde, gar nicht im Stofflichen direkt begründet zu sein. Aber selbstverständlich tritt es im Stofflichen am augenfälligsten in Erscheinung, sofern man die Absicht hat, es überhaupt sehen zu wollen. Hat man diese Absicht, so wird man sehr bald finden, daß es keine irgendwie lebendig wirkende menschliche Aktdarstellung gibt, die absolut unerotisch wäre. Andererseits wird man in noch viel überzeugenderer Weise finden, daß die besten und deshalb berühmtesten Aktdarstellungen vielfach geradezu von Erotik gesättigt sind. Man charakterisiert die gemalten und gemeißelten Frauendarstellungen deshalb am treffendsten damit, daß man sie die aus der Auto-Erotik geborenen Liebesgedichte der Maler und Bildhauer nennt. Natürlich gilt dies auch von den anderen künstlerischen Ausdrucksformen. Die Lyrik z. B. ist in der überwiegenden Mehrzahl ihrer Produkte rhythmisch-geformter Auto-Erotismus. Dabei ist zu beachten, daß die Lyrik an Umfang alles sonst Gereimte sicher um das Mehrfache überragt. Novelle, Roman und Drama behandeln ebenfalls zu neun Zehnteln Sexualprobleme, die auto-erotisch inspiriert sind. Das gleiche ist bei der Musik der Fall, ob sie nun durch ihre Mittel das Wort unterstreicht, oder ob sie sich in ihren Mitteln auf sich selbst beschränkt und in sich selbst erschöpft. Das allermeiste von dem in Form klingender Noten gegossenen Gefühl ist vertonte Auto-Erotik. Es sind tonale Ausmalungen aller Art erotischer Sehnsüchte und Lustgefühle. Summa summarum: Künstlerisches Schaffen ist somit in der Mehrzahl seiner Formen eine direkte Form der Lustbefriedigung der selbständig in jedem Individuum auftretenden Sehnsüchte. Und weil, wie wir wissen, jede Lust unter dem Wiederholungszwang steht, weil jede Lust nach Ewigkeit, nach tiefer, tiefer Ewigkeit strebt, wie Nietzsche sagt, darum manifestiert sich die auto-erotische Lustbefriedigung im künstlerischen Schaffensdrang auch immer von neuem. Sie kann und wird niemals und nirgends zu einem Ende kommen. Der Künstler muß morgen in seinem Schaffen dasselbe Programm von neuem beginnen, das er gestern abgeschlossen hat.

Wenn wir feststellen müssen, daß jedes menschliche und auch jedes tierische Wesen sich auto-erotisch betätigt, so muß man gegenüber den menschlichen Ausdrucksformen der Auto-Erotik sagen, daß die Kunst zu allen Zeiten eine ihrer Haupterscheinungsformen ist. Weil eben zum Kunstschaffen auch noch das Kunstgenießen hinzukommt. Nicht minder bedeutsam ist neben diesem quantitativen Faktum auch das qualitative. Die Kunst war und ist stets die edelste Manifestationsform des Auto-Erotismus. Diese erhabene Seite des Erotismus findet ihre Erklärung in dem der Erotik innewohnenden ewigen Drang nach Intensivierung der Lust. Das Streben nach Intensivierung des Eindrucks einer Sache führt aber ganz von selbst zu seiner Verklärung. Diese ersehnte Verklärung findet die Erotik in der Kunst. Es kommt noch der überaus wichtige Umstand hinzu, daß man die Erotik der andern, also jener, an die man nicht persönlich attachiert ist, nur in der Form der Kunst ertragen kann. Nur in dieser Form ist deshalb die individuelle Erotik gesellschaftsfähig. Aber in dieser Form ist sie auch stets aufs höchste begehrt, weil eben jeder nach Befriedigung der eigenen ewig in ihm wirkenden Lust strebt. Weil jeder Einzelne von auto-erotischen Spannungen erfüllt ist, darum schafft die Gesellschaft auch immer neue Möglichkeiten, den Auto-Erotismus gesellschaftsfähig zu machen; sie ist ständig bestrebt, es dem Einzelnen zu ermöglichen, seinen Auto-Erotismus gesellschaftsfähig an den Tag zu bringen und die Masse, die Summe der nicht Aktiven, in den Stand zu setzen, sich öffentlich an

Dessiné par Ph. Caresme

Gravé par

LA PETITE THÉRESE

Dédié à Madame de Blangermont

Blaise à la parfin s'apprête
Lui même à faire le guet,
Du chapiau couvrant sa tête,
I'plante au lieu du piquet.

La Belle y viant, al la happe
Par son jupon de bazin
Vous viez donc mordre a la grappe
Dans la vigne du voisin?

Rue St Pyacinthe. N.° 61. A P D R

Par son très humble et Obeissant Serviteur, Couché

116. Französischer Kupferstich von J. Couché nach einem Bilde von Ph. Caresme

der erotischen Lust anderer zu sättigen. Wie sehr der betätigte Auto-Erotismus sich speziell in den letzten Jahren das öffentliche Bürgerrecht erzwungen hat, dafür zeugt nichts so drastisch wie der ungeheure Tanzkultus, der vor etwa anderthalb bis zwei Jahrzehnten aufgekommen ist, und der von Jahr zu Jahr immer noch weiter um sich greift. Ich meine damit nicht so sehr den Gemeinschaftstanz alten Stils, sondern viel mehr den Einzeltanz und den Reigentanz, von dem die Öffentlichkeit in jeder neuen Saison zahlreiche neue „rhythmische Offenbarungen" aufgetischt bekommt. Es ist eine alte Weisheit, daß der Gemeinschaftstanz niemals etwas anderes war, ist und sein wird als mehr oder minder künstlerisch rhythmisierte Erotik. Zu dieser Erkenntnis bedurfte es nicht erst des Aufkommens gewisser moderner Tänze, die tatsächlich in ganz unverschleierten Nachahmungen von Koitusbewegungen bestehen. Foxtrott, Shimmy, Boston, Tango usw. sind in ihren extravagantesten Formen oft noch viel mehr: sie sind Anlauf, Verlauf und völliger Ablauf des Koitus in rhythmisch-stilisierter Form. Bekannt geworden ist das Wort einer mutigen älteren Dame, die beim Anblick eines solchen modernen Tanzes sagte: „Das machte man zu unserer Zeit im Bett." Unendlich weniger verbreitet als die Einsicht in das Wesen der Gemeinschaftstänze ist die Einsicht in das wahre Wesen der so viel gepriesenen modernen Einzeltänze und Reigen. In allen diesen neuesten sogenannten Offenbarungen der Kultur im Allgemeinen, wie der Körperkultur im Besonderen handelt es sich im Kern um eine direkt erotische Betätigung, aber eben im Gegensatz zum Gemeinschaftstanz um eine Betätigung des Einzel-, des Auto-Erotismus. Aus diesem Untergrund leitet sich auch vornehmlich die allgemeine und immer wachsende Begeisterung für diese neue Art von Körperkultur her, die Begeisterung sowohl für den bloßen Anblick solcher Vorführungen, als auch für die Lust der direkten Ausübung bei allen denen, deren Alltag die schöpferische Arbeit fremd ist.

Auf Grund von alledem gelangen wir nun zu einer weiteren, und zwar zu der wichtigsten Schlußfolgerung: Wenn das Wesentliche eines jeden Menschen von seinem Eros bestimmt ist, und wenn formgestaltende Kunst in ihres Wesens Kern sublimiertes Triebleben, umgewertete Erotik ist, dann folgt hieraus als die einzige mögliche Logik: In allem, was der Künstler gestaltet, sei es durch Worte, durch Farben, durch Töne usw., gestaltet er nur sich, nur Teile seiner eigenen Persönlichkeit. Künstlerisches Gestalten ist demnach nichts anderes als Sichtbarmachen des eigenen Innern. Projizierung dessen nach außen, was in der eigenen Seele gärt und quillt, was sie als geheimer Drang und Wunsch erfüllt. Der Künstler hält sich in dem von ihm geschaffenen Kunstwerk einen Spiegel der eigenen Seele vor.

Darin besteht tatsächlich das fundamentale Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Und wohlgemerkt: Nur sich allein gestaltet der Künstler, nur sein Inneres, nur sein Wesentliches: er schafft jede seiner Welten mit allen ihren Leidenschaften, mit all ihrem Jubel, mit allen ihren Qualen einzig nach seinem Bilde. Die Helden, die der Künstler gestaltet, die Verbrecher, die er zeichnet, es sind alles Stücke seines eigenen, seines spezifischen Ichs. Das Bild der Frau, die er mit zärtlichen Pinselstrichen auf die Leinwand zaubert, die Situationen, darin er sie uns zeigt, — das sind seine Ideale, sind die Sehnsüchte, die speziell seine Phantasie erfüllen. Das gilt von jedem, und es gilt selbst von dem geringsten Teil seines künstlerischen Schöpfungsprozesses. Teile seines eigenen Ichs, und nur solche, reißt der Künstler damit los. Wenn er in seinen gemalten, gemeißelten oder geschriebenen Werken tausend verschiedene Individuen gestaltet: Männer, Frauen, Kinder, Jünglinge, Jungfrauen, Greise, Helden, Schwächlinge, — in allen ist er, alle sind in ihm. Anderes, Fremdes kann ein Schaffender überhaupt nicht geben.

Das verliebte Schäferpaar

Holländischer Schabstich von Jan Verkolje nach einem Gemälde von C. Netscher
Staatsmuseum, Dresden

117. Französischer Kupferstich von N. de Launay nach einem Kupferstich von P. A. Baudouin

Nur sich und immer nur seinem Wesen kann er Form geben. Und je näher das Gestaltete dem Brennpunkte, dem Kulminationsgipfel seines eigenen Eros steht, um so größer, um so faszinierender formt sich seine Wirkung, um so mächtiger schlägt die heimlich zeugende Flamme in jeder Hülle gen Himmel. Was in den bereits oben beschriebenen Zypressenbildern van Goghs gleich lechzenden Flammen gen Himmel lodert, ist nur äußerlich angeschaut der vegetabilische Zeugungsdrang und Zeugungsrausch, es ist letzten Endes der erotische Zeugungsrausch in van Goghs eigener Persönlichkeit. Weil aber van Gogh gerade in jenen Tagen, während derer er diese Bilder schuf, voll des intensivsten, des lechzendsten Zeugungswillens war, und weil ein überaus hochgesteigerter Erotismus einen Hauptcharakterzug van Goghs bildete, darum stehen gerade diese Bilder auf der Gipfelhöhe seines künstlerischen Schaffens. Daß es immer so und nicht anders ist, läßt sich in der Kunstgeschichte an der Hand unzähliger Beispiele teils direkt, teils indirekt nachweisen.

Der Satz, daß der Künstler im Kunstwerk immer nur sich selbst forme, ist gewiß in seiner allgemeinen Form schon mannigfach erkannt und darum auch häufig ausge-

sprochen worden. Die tiefen Denker unter den Dichtern haben diese Wahrheit meistens geahnt, und manche haben es sogar mit klaren Worten ausgesprochen, daß sie in ihren Schöpfungen die eigene Seele porträtierten. Hebbel schreibt in einem seiner Tagebücher: „Künstlerisches Schaffen ist Symbolisierung des eigenen Innern". An anderer Stelle: „Niemand schreibt, der nicht seine Selbstbiographie schriebe". Schiller sagt: „Alle Geburten unserer Phantasie wären also zuletzt nur wir selbst". Und Goethe sagte zu Eckermann: „Charaktere und Ansichten lösen sich als Seiten des Dichters von ihm ab." Man schreibt natürlich nicht nur seine Selbstbiographie, man malt sie auch; denn die Maler kehren mindestens so deutlich wie die Dichter ihr Inneres nach außen. Und die Grübler unter ihnen haben dies ebenfalls erkannt. Delacroix schreibt in einem seiner Briefe: „Wer Kunst sagt, sagt Poesie; es gibt keine Kunst ohne ein poetisches Ziel". Damit deutet er aber etwas ganz Ähnliches an, denn an einer anderen Stelle bezeichnet er die Gestaltung des Ideal-Ichs als das, was man unter dem poetischen Ziel der Kunst zu verstehen habe. Diese künstlerische Gestaltung des Ideal-Ichs besteht in der künstlerischen Intensivierung der Welt und ihrer Erscheinungen auf Grund der eigenen individuellen Leidenschaften, Sehnsüchte und Ideale. Darum schreibt also z. B. auch kein einziger Landschafter „demütig die Natur ab", sondern er formt sie stets nach seinem Bilde, ob er ein Großer oder ob er ein Kleiner sei. Denn nur das kann er; etwas anderes zu leisten, ist jedem eine absolut verschlossene Kunst. Darum allein ist eben auch jedes wahrhafte Genie Genie in jedem Atemzug.

Ebenso wichtig wie die Erkenntnis, daß der Künstler in seinem Werk stets nur sich gestaltet, ja vielleicht sogar noch wichtiger, ist für den an dieser Stelle zu führenden Beweis die von mir auf den vorhergegangenen Seiten unternommene Aufdeckung der Untergründe und Zusammenhänge dieses Problems; die Fixierung der inneren Notwendigkeit dessen, daß es und warum es so ist. Auf diesen Beweis kommt es hier in erster Linie an, darauf, warum und in welcher Weise sich dieses „Sich-selbst-gestalten" vollzieht. Denn erst hieraus läßt sich die richtige Antwort auf die Frage nach der inneren Notwendigkeit und der äußeren Möglichkeit im individuellen künstlerischen Produktionsprozeß finden.

Fast sicher ergibt sich hieraus auch, warum ein Künstler dieses oder jenes Motiv wählt, warum er bestimmten Motiven ständig den Vorzug gibt; warum er sich mit irgendeinem Motiv sein ganzes Leben lang auseinandersetzt — der eine mit dem gekreuzigten Christus, der andere mit dem heiligen Sebastian, der dritte mit Kampfszenen, der vierte mit Frauenbildnissen usw. —, warum ihm der eine Stoff „besser liegt" als der andere; warum ihn die Landschaft, das Stilleben, die Bewegung usw. über alles oder rein gar nicht interessiert und zur Gestaltung lockt; warum er eine bestimmte Nuance in jedem seiner Werke anbringt; warum andere gänzlich bei ihm fehlen; kurz, hieraus allein ergibt sich, daß der Künstler seine Stoffe und deren Formulierung nicht willkürlich wählt, sondern daß er in den meisten Fällen, und jedenfalls dort, wo ihm ein Werk durchaus gelungen ist, geradezu sklavisch dem Diktat seines Trieblebens folgt und gefolgt ist. Es ergibt sich hieraus, daß für ihn im individuellen dasselbe fundamentale Gesetz gilt, das für die Geschichte und die Menschen im allgemeinen gilt: „Die Menschen machen ihre Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken." Die in den letzten Jahren in dieser Richtung unternommenen psychologischen Analysen der Werke von Schiller, Byron, Hebbel und verschiedener anderer begründen dies unwiderleglich. Um an dieser Stelle nur einen einzigen Beleg heranzuziehen, verweise ich auf die Studien von Otto Rank über „Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage". Rank faßt die Ergebnisse seiner

118. Französischer Kupferstich von Ch. Le Vasseur nach einem Bilde von G. M. Kraus

Untersuchung der Werke Schillers, Goethes, Grillparzers, Byrons, Richard Wagners und zahlreicher anderer, in denen das Inzest-Motiv eine besonders vorherrschende Rolle spielt, dahin zusammen, daß er sagt: „Aus unserem Studium der dichterischen Motivgestaltung ergab sich, daß der Künstler zeitlebens an den bedeutsamsten Komplexen der infantilen Psychosexualität leidet, und auch seine soziale Unfähigkeit erklärt sich aus den übermächtigen Ansprüchen, die seine Libido beständig an das Ich stellt und die er nur durch üppige Wunsch- und Abwehrphantasien wenigstens zeitweise zu befriedigen vermag. Die tragischen Konflikte, die er auf diese Weise in seinen Werken immer wieder zu lösen versucht, entsprechen einfach dem in seinem eigenen Innern tobenden Widerstreit zwischen verdrängten Wünschen und kulturellen Anforderungen, unbewußten Neigungen und ihrem bewußten Widerpart, kurz dem Konflikt zwischen Trieb und Verdrängung . . . (S. 683)."

Dieses innere Gestaltungsgesetz gilt natürlich für Lustspiele ebenso sehr wie für Tragödien. Denn es werden sehr viele innere, dem allgemeinen Kulturethos widersprechende Konflikte auch lachend gelöst und überwunden, wie wir weiter unten an verschiedenen Beispielen sehen werden. Wieder andere finden bequeme Auswege, von denen der der sittlichen Entrüstung über das, was man am liebsten selbst täte, oder wozu man jedenfalls auch stark disponiert ist, der begangenste ist. Die Feder und der Pinsel laufen immer nur von dem über, wessen die eigene Phantasie voll ist. Die Form freilich wird durch die jeweilige historische Situation, durch die von der gesellschaftlichen Entwicklung diktierten Sittengesetze bestimmt. So wird der erotisch übermäßig belastete Kleriker zum Moralisten, denn er will sich mit innerer Gewalt unbedingt mit den verpönten Dingen beschäftigen. Tun darf er sie nicht, verherrlichen darf er sie nicht, aber moralisieren oder schimpfen über sie darf er in breitester Öffentlichkeit und endlos — die Schlechtigkeit der Welt kennt ja auch keine Grenzen —, also wählt er mit Behagen diesen Ausweg. Er reagiert seine Spannungen schimpfend ab, weil es ihm durch die Umstände nicht vergönnt ist, dies durch die heimlich begehrte Tat zu erreichen. Die meisten und berühmtesten Sittenprediger der Weltgeschichte, die ständig über die zunehmende Unzucht der Welt wetterten, sind immer nur verlarvte Erotomanen gewesen. Ob sie nun Abraham a Santa Clara, Gailer von Kaisersberg, Wiesenpater von Ismaning oder sonstwie heißen.

Loth und seine Töchter
119. Galante Buchillustration. Um 1780

Das Fazit muß in dieser Richtung also lauten: Beim wirklichen Kunstwerk kann nie die literarische ausgeklügelte Idee dominieren, sondern stets nur das geheime kategorische Gesetz, das unbewußt die inneren Gesichte formt und sie bei jeder möglichen Gelegenheit nach außen projiziert. Daraus ergibt sich neben vielem anderen auch, daß es durchaus irrig ist, wenn man annimmt, die vielen galanten Darstellungen und Schilderungen der bildenden Künste und der Weltliteratur seien in der Mehrzahl (etwa aus spekulativen Gründen) mit dem Verstand gestaltet, oder auch bloß als Bewegungsproblem, als Lichtproblem oder was man sonst gewohnt ist, entschuldigend zu sagen. Nein, sie sind

120. Der vorgetäuschte Widerstand. Galanter Kupferstich. 18. Jahrhundert

in der großen Mehrzahl aus der tiefsten Tiefe der eigensten Sehnsüchte entstanden. Sind die betreffenden Werke gut, echt, also so, daß sie den Beschauer oder Leser in ihren Bann zwingen, heftig erregen, mitreißen, dann hat der betreffende Künstler beim Schaffen mitgelebt, dann hat er selbst mit allen Fasern seiner Vorstellungskraft in der betreffenden Situation geschwelgt. Das gilt von einem Rubens genau so wie von einem Watteau oder Fragonard, und von allen diesen nicht anders als von dem perversen Marquis Bayros. In den vielen Bildern, die es unter dem Titel „Die Versuchung des heiligen Antonius" gibt, schildern die betreffenden Künstler ganz konkret entweder ihre eigenen heißen erotischen Tagträume, oder aber sie beichten die Qualen, die ihnen ihr unbefriedigtes Triebleben bereitet. In „Susanna und die beiden Greise" und in den unendlich vielen Variationen des Motivs „Nymphen von Satyrn belauscht" manifestieren die betreffenden Künstler die sie quälende erotische Neugier. Im „Urteil des Paris" demonstriert der Künstler seine spezifischen Ansprüche an die erotische Schönheit der einzelnen weiblichen Reize, sein spezielles erotisches Schönheitsideal; ähnliches gilt von dem Motiv „Adam und Eva"; „Jupiter und Jo" und „Leda" sind ihm die günstigste Gelegenheit, den Koitus offen vor aller Welt darzustellen, in „Loth und seinen Töchtern" und in „Cimon wird von seiner Tochter im Gefängnis genährt" manifestieren sich die Inzestwünsche; in den Folterungen der Heiligen die nicht weniger

stark verbreiteten sadistischen Triebe; im „Heiligen Sebastian" gesteht der Masochist seine passive Stellung zum Leben und zum Weibe. Dies sind nur einige wenige der zu allen Zeiten und bis auf den heutigen Tag üblichen klassischen Etikettierungen oder Verkleidungen, in denen die Künstler ihr spezifisches Triebleben exhibitionistisch an den Tag bringen. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden wir noch zahlreiche andere derartige Verkleidungen kennen lernen. An dieser Stelle konnte es sich nur um einige allgemein präzisierende Hinweise handeln.

*

Die individuelle künstlerische Note. Der Leser wird sich erinnern, daß ich oben (S. 74) darlegte, daß der Mensch nicht nur in all seinem Tun vom Eros erfüllt ist, sondern daß er außerdem vom Gesetz des Eros seine besondere, ihn von seinen Nebenmenschen in allen möglichen Richtungen unterscheidende Physiognomie erhält, d. h., daß er im Erfüllen seiner sämtlichen Lebensfunktionen stets seiner ganz speziellen erotischen Leitlinie folgt. Wenn man nun weiter weiß und anerkennt, daß die menschheitlichen Gesetze in ihren wesentlichen Ausstrahlungen keinerlei Ausnahmen kennen, und daß sich höchstens deren äußere Form mehr oder weniger polieren und dadurch in ihrem Ur-Inhalt für den ungeübten Durchschnittsblick kaschieren läßt, so heißt dies in die kürzeste Formel zusammengefaßt: Weil jeder Sterbliche seine besondere erotische Leitlinie hat, darum hat sie auch jeder Künstler, und sie muß sich aus denselben Gründen, wenn nicht in jeder einzelnen seiner Schöpfungen, so unbedingt in seinem Werk als Ganzem nachweisen lassen. Läßt sich diese Leitlinie in jedem einzelnen seiner Werke nachweisen, was der häufigere Fall ist, so natürlich in dem einen deutlicher als in dem anderen, je nachdem der jeweilig gestaltete Stoff dieses Erkennen unterstützt oder erschwert. Im Prinzip muß sich die spezielle erotische Leitlinie eines Künstlers in jedem seiner Werke vorfinden, denn weil jedem Menschen eine erotische Leitlinie eignet, so muß er ihr nicht nur in seinem individuellen physischen Leben folgen, sondern auch in seinem gesamten künstlerischen Gestalten. Dieses ist das Unabweisbare, weil eben alles künstlerische Gestalten nichts anderes ist als ein Abreagieren vorhandener innerer Spannungen in sublimierter Form, und weil es nur dann bei jedem Menschen, also auch nur dann beim Künstler, zu einer vollen, ihn erleichternden und beglückenden Abreagierung seiner Spannungen kommt, wenn diese in einer seinem inneren Wesen adäquaten Weise erfolgt. Aus diesem Grunde stellt sich jeder Künstler von vornherein — gewiß zumeist ganz unbewußt — dementsprechend ein; er strebt ständig, wenn es geht, direkt, wenn es nicht anders geht, auf Umwegen, nach dem ihm genehmen Gleise. Mit dieser Unterstreichung muß das im vorhergehenden Abschnitt entwickelte Gesetz des künstlerischen Produktionsprozesses, die Analyse dessen, was im individuellen Kunstwerk sublimiert ist, formuliert werden. Und dementsprechend pointiert muß also die Antwort auf die Frage: Was ist das wirkliche Wesen des individuellen künstlerischen Formungswillens? lauten: Es ist Gestalten des Erotischen, Gestalten des spezifisch Erotischen des betreffenden künstlerischen Individuums, Gestalten einer der Tausende von erotischen Leitlinien. Das ist die Seele, und alles Stoffliche — das Landschaftsbild, das Tierbild, das Porträt genau so wie das Szenenbild, und das heroische Epos genau so wie das Liebesgedichtchen usw. — ist nur die durch die besonderen Umstände bedingte Hülle dieser Seele; ihre Verkleidung vor der Öffentlichkeit.

Weil es sich in allem diesen um ein wirklich unbeugsames Naturgesetz handelt,

121. Galanter französischer Kupferstich von Frussotte

um ein Naturgesetz, dem der Künstler womöglich noch williger folgt als die Mehrzahl der nicht schöpferischen Menschen, weil er, wie wir wissen, von einem ganz besonders starken Triebleben beherrscht ist, und weil er in solchen Dingen mindestens bis zu einem gewissen Grade unbewußt handelt, so ergibt sich hieraus als wichtige Konsequenz, daß jeder Künstler die seiner Leitlinie entsprechenden Formen, Stellungen, Motive, Unterstreichungen usw. während seines ganzen Lebens wiederholt. Natürlich unter der Voraussetzung, daß sich seine Leitlinie nicht wandelt und in eine andere übergeht. Tritt dieser Fall der Wandlung ein, so wird er eben seiner neu herausgebildeten Leitlinie folgen. Hier muß ich jedoch eine Einschränkung machen. Wenn die Sexualwissenschaft, behauptet (s. S. 73), eine solche Wandlung könne mehrfach im Leben des Einzelnen vorkommen, so möchte ich auf Grund des dokumentarischen Materiales, das die verschiedenen Künste dem Forscher bieten, erklären, daß es vielleicht richtiger sein dürfte, von einer Erweiterung des Programms als von einer Ablösung des seitherigen Leitmotivs durch ein anderes zu sprechen. Ich habe nämlich die auffälligeren Leitlinien im Schaffen eines Künstlers stets durch dessen ganzes Lebenswerk verfolgen können, dagegen niemals deren völliges Verschwinden und das Aufkommen einer völlig neuen Leitlinie. Nur eine Vermehrung der Motive usw. kann man in den meisten Fällen beobachten. Das wäre also Bereicherung und nicht Wandlung. Und eine solche Bereicherung deckt sich auch vollkommen mit der oben (S. 38) dargelegten, ebenfalls alle Menschen beherrschenden Variationstendenz im Erotischen, sie ist deren durchaus logische künstlerische Spiegelung. Nicht nur der Appetit kommt während des Essens, sondern auch die Entdeckung neuer, ebenfalls begehrter Genüsse, von deren Existenz man einfach vorher nichts gewußt hatte, und die zu entdecken erst die Gelegenheit sich bieten mußte, oder deren Bewußtwerden eine bestimmte Reife voraussetzte.

Weil jeder Künstler im Geistigen und im Seelischen genau so wie im Physischen von dem Willen zur Lust erfüllt ist, darum wiederholt er seine Leitlinie ständig in seinen künstlerischen Gestaltungen. Er kommt von der ihn beherrschenden Note nicht los, weil es eben unmöglich ist, seine Spannung ein für allemal abreagieren zu können. Also gestalten alle Künstler jeder Fakultät immer von neuem ihre Lust. Das heißt: Ihre sämtlichen Schöpfungen sind irgendwie lustbetont. Damit ist gesagt: Sie unterstreichen und kehren heraus, was ihnen im Erotischen die höchste Lust bereitet. Daß sich dies in keiner Kategorie nur auf die Gestaltung menschlich-körperlicher oder gar bloß erotischer Motive bezieht, habe ich für die Malerei schon an den Zypressenbildern van Goghs gezeigt. Jede Kunstäußerung kann nicht nur spezifisch erotisch betont sein, sie muß es auch sein, wenn sie Qualität haben soll. Und in allen ist das letzte Geheimnis, die letzte Triebkraft der Psyche ihres individuellen Schöpfers gestaltet. Freilich kein einziger wußte, daß er gerade das tat. Denn sein Tun trat, wie wir weiter unten noch sehen werden, in allen möglichen und zum Teil in den erstaunlichsten Verkleidungen auf. Je weiter man in der Untersuchung der Zusammenhänge des Geistigen und Seelischen vordringt, um so markanter offenbart sich einem das ständig ineinandergreifende Gefüge von Physischem und Psychischem. Es gibt niemals Geist ohne seine physische Hülle, d. h. ohne seine physiologische Voraussetzung. Der Geist kann seine Hülle durchkneten, modulieren, veredeln, wobei das Wesentliche erhalten bleibt, aber er kann niemals das Grundgesetz seines Wollens negieren, aufheben oder zerstören. Gewiß versucht er das in manchen Fällen, aber dann gehen eben stets zugleich auch Geist und Seele in Trümmer. Der scheinbar so stolze Rebell greift eines Tages zum Strick, zur Pistole, oder taucht im Wahnsinn unter. In den meisten Fällen wirkt schon der bloße Versuch tödlich.

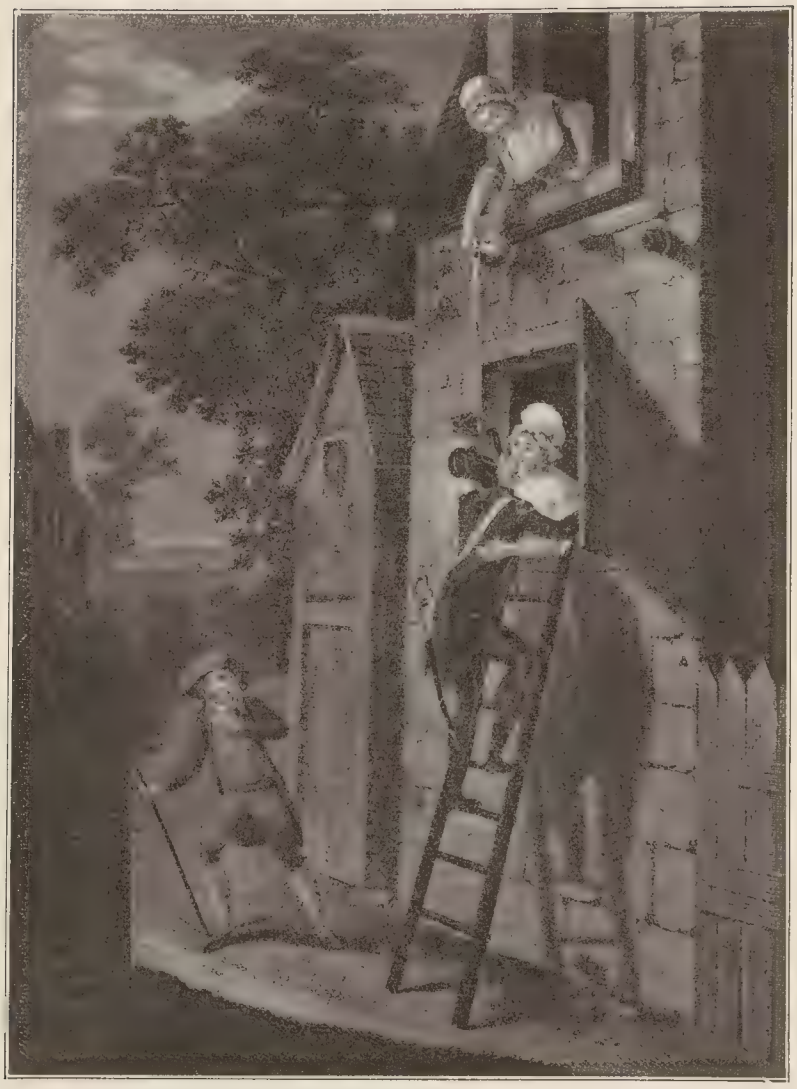
Das Matrosenliebchen an Bord

Farbiger englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1789

Das Herausstellen der speziellen Leitlinie, der ein Künstler im Leben und in seinen Werken gehorcht, dokumentiert sich darin, daß er bei seinem Produktionsprozeß jene Motive bevorzugt, die seiner besonderen Sehnsucht am adäquatesten sind, und bei deren tatsächlichem Erlebnis seine Psyche sich die denkbar intensivsten Entzückungen verspricht. Dieser Zusammenhang erklärt es uns, warum so viele Künstler ihr ganzes Leben lang überhaupt niemals von einem ganz bestimmten Motiv loskommen. Der eine nicht von der Darstellung eines heiligen Sebastian (in dessen Leiden er natürlich sein eigenes Leiden verkörpert), der andere nicht von einem bestimmten Frauentyp (das ist der Typ, der seiner erotischen Sehnsucht, die größten Sensationen verspricht), der dritte nicht von einer heroischen Landschaftsstaffage, auf die er bei jeder irgendwie ausnützbaren Gelegenheit zurückgreift (denn sie spiegelt ihm sein ewig ersehntes Ideal-Ich).

Die Tatsache dieses unwiderstehlichen Durchbruches der erotischen Leitlinie erklärt uns weiter die einzig hierin begründete Erscheinung, daß z. B. jeder Maler über eine ganz spezifische Farbenskala seiner Palette verfügt, die er bereichern, aber die er nicht willkürlich in ihrer Wesenheit variieren kann. In dieser Skala kann und muß er alles gestalten, was sein Pinsel schafft; man kann sie darum durch sein ganzes Werk verfolgen. Die Farbenskala eines Malers ist auch niemals etwas Willkürliches oder Zufälliges, sondern stets das Echo der inneren Musik des betreffenden Künstlers, also ist sie mit ihm geboren. Diese innere Musik aber ist das Wesen seines Eros. Dieser Eros kann düster, melancholisch, neidisch, enttäuscht, jubelnd, strahlend, triumphierend, kurz er kann alles sein. Und dementsprechend ist der farbige Grundton, auf den die Farbenskala des betreffenden Malers gestimmt ist. (Beim Komponisten ist es eine bestimmte Note, beim Schriftsteller sind es bestimmte Adjektiva). Um nur einige wenige konkrete Beispiele zu nennen, gedenke man des bekannten tiefen Rots bei Rembrandt, des seltsamen Lila in vielen Bildern von van Gogh, des strahlenden Gelbs bei Max Slevogt, des klebrigen Brauns bei Wilhelm Trübner. In den Fällen, wo der Grundton der Skala eines Malers mit dem naturgegebenen Grundton des von ihm gewählten Motivs zusammenfällt, entstehen jeweils die besonderen Meisterwerke des betreffenden Künstlers. Auch hier will ich mich zur Charakteristik auf die Anführung eines einzigen Beispiels beschränken. Zu den herrlichsten Malereien Slevogts gehört unbedingt der auf Gelb und Weiß gestellte, sogenannte „Weiße d'Andrade" in der Stuttgarter Galerie. Es sind dies die ewigen Dominanten von Slevogts Palette —

122. Der zärtliche Beichtiger. Englischer Schabstich. 1780



123. Der Vorgeschmack des Glückes. Französischer Kupferstich von J. B. Gautier. Um 1780

auch im „Schwarzen d'Andrade" gibt das Gelb den Hauptklang —, es sind aber außerdem die durchaus kongruenten malerischen Gegenwerte der Mozartischen Musik. Das ist das letzte Geheimnis der hinreißenden Überzeugungskraft dieses herrlichen, geradezu tönenden Bildes. Es ist Mozartische Musik, in kongeniale Farbenakkorde umgesetzt. Darum aber ist es kein müßiges Prophezeien, wenn man sagt: Der „Weiße d'Andrade" Slevogts wird ebenso lang die Augen der Sehenden entzücken und berauschen, wie die Mozartischen Melodien die Ohren der Hörenden beglücken werden. Solche Gegenwerte lassen sich natürlich niemals intellektualistisch enträtseln und rein aus der Theorie heraus anwenden.

124. Das gestörte Glück. Französischer Kupferstich von J. B. Gautier. Um 1780

Die Kongruenz, die jeden fremden Klang ausschließt und immer den richtigen trifft, muß in der Wesensgleichheit der seelischen Bedingnisse begründet sein. Hier muß noch ein weiterer Umstand erwähnt werden. Die Farbe ist immer ein Hauptfaktor bei der Entzündung erotischer Erregtheit. Jeder Mensch reagiert auf ganz bestimmte Farben in immer ähnlicher Weise. Darum ist dem Einzelnen stets der Maler besonders sympathisch, dessen Palette sozusagen auf seinen Eros eingestellt ist. Der Maler, der die seiner Seele adäquaten Farben in seinen Bildern nach außen projiziert, will andererseits nichts anderes, als die Beschauer durch seine Farben, durch seine auf diese Weise sichtbar gemachte Erotik verführen. Und er wird alle die verführen — aber auch nur diese —, deren Erotik

der seinigen in irgendeiner Hinsicht kongruent ist, und zwar um so mehr, je umfassender und allgemeiner diese Kongruenz ist. Damit deute ich übrigens bereits die Lösung eines Problems an, das ich schon einmal erwähnt habe, und auf das ich am Schluß in einem besonderen Kapitel noch zu sprechen kommen werde, nämlich das Geheimnis des künstlerischen Erfolges. Natürlich ist hiermit auch eine der Wurzeln der großen Verschiedenartigkeit und Mannigfaltigkeit im Kunsturteil bloßgelegt; man vergleiche hiermit auch das, was ich über diesen Punkt schon weiter oben (S. 124) ausgeführt habe.

Wenn ich sage: Jeder Künstler, und also auch der umfassendste Geist, wiederhole ständig seine ihm eigentümliche Erotik, so bedeutet dies nichts anderes als die bekannte und nicht bestrittene Tatsache, daß in jedem neuen Werk eines Künstlers, also auch auf jeder neuen Entwicklungsstufe, sein besonderes Wesen enthalten ist. Es ist dies der Unterton, für den „man", nämlich das Publikum, je nachdem immer von neuem begeistert ist, oder den „man" ebenso beharrlich ablehnt; die Note, mit der „man" sich in ihrer entwickelten Form vielleicht aussöhnt, nachdem „man" sie in ihren ersten Manifestationsformen abgelehnt hatte. Dies gilt für sämtliche künstlerischen Sublimierungen, aber es gilt vornehmlich für die künstlerischen Sublimierungen jener Triebrichtungen, die in das ästhetisch Unanstößige und in das ethisch Gesellschaftsfähige gekehrt sein müssen, wenn sie von der öffentlichen Moral geduldet und ertragen werden sollen. Solche Triebrichtungen sind die Anal-Erotik, der Sadismus und bis zu einem gewissen Grade auch der Masochismus. Derartig veranlagte Künstler müssen also erst die Reife erlangt haben, sub rosa ausdrücken zu können, was sie innerlich bewegt und ihre Seele zittern macht. Gelangen sie nicht zu dieser Bändigungskraft, so bleiben sie dauernd zu einem illegalen Leben verurteilt. Natürlich hat jede Zeit und auch jedes Land gerade für diese Begriffe besondere Maßstäbe (vgl. E. K. I).

Die Boshafte

125. Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1784

Für den als dominierende Note wirkenden Narzismus gibt es besonders viele und untrügliche Beispiele künstlerischer Sublimierungen. Weil der Künstler infolge seines gegenüber dem Durchschnitt der Menschen stark gesteigerten Trieblebens womöglich am stärksten von allen Menschen von sich eingenommen ist, darum hält er sich in noch ausgeprägterer Weise als der nichtschöpferisch veranlagte Mensch für ein besonders bevorzugtes Exemplar der Gattung. Und diese hochgesteigerte Selbsteinschätzung projiziert er aus denselben Ursachen über-

126. Das Gefühl. Englischer Kupferstich. 1782

aus deutlich und häufig nach außen. Vielleicht den bezeichnendsten Beleg für den prononzierten Narzismus des Künstlers haben wir in den vielen künstlerischen Selbstporträts: Es gibt bekanntlich zahlreiche Künstler, die im Laufe ihres Lebens Dutzende von Selbstporträts von sich anfertigen. Der Maler aber, der sich selbst Dutzende von Malen porträtiert, sagt damit auf das deutlichste: meine Persönlichkeit gehört zu dem Beachtenswertesten. Daß er sich und anderen dies nicht mit direkten Worten sagt, und daß er sich zumeist der wirklichen Triebkräfte seines Handelns gar nicht bewußt ist, ändert am Wesen der Sache nicht das Geringste. Bezeichnend ist auch die besondere Art, mit der sich viele Künstler auf ihren Bildern in Szene setzen. Als Held, als verwegener Landsknecht, als nachdenklicher Philosoph (Böcklin), als triumphierender Liebhaber (Rembrandt, Corinth) usw. Ein in dieser Richtung ganz besonders charakteristisches Beispiel bietet Courbet in dem prachtvollen Bild, auf dem er sich vor der Staffelei sitzend zeigt und sozusagen Hofstaat haltend mit den Figuren und Motiven seiner künstlerischen Phantasie. Mit anderen Worten heißt dies: Jeder Maler gestaltet in seinem Selbstporträt sein Ideal-Ich; die Form, in der er sich irgendwie wichtig oder besonders beachtenswert vorkommt, und in der er von der Welt angesehen zu werden wünscht.

Am allerdeutlichsten tritt das Gesetz der erotischen Leitlinie selbstverständlich bei Aktdarstellungen und bei direkt erotischen Motiven in Erscheinung. Wenn die Tat-

Das schöne Beichtkind. Die Absolution für alle Sünden
127. Galanter englischer Schabstich

sache, daß der Künstler die Dinge nur so gestalten kann, wie er sie fühlt, schon für jede Vedute, für jeden Baum, für jeden Stein gilt, so gilt dies naturgemäß am ausgesprochensten gegenüber den Objekten, die direkt mit der Geschlechtssphäre verknüpft sind; darum also in erster Linie für die Gestaltung der körperlichen Erscheinung des Weibes. Hier ist alles und jedes prononziert lustbetont. Kein einziger Künstler gestaltet das Weib, wie es ist, sondern stets so, wie er es sich ersehnt. Er kann gar nicht anders, er sieht es ja stets so. Das andere, das objektive Weib interessiert ihn gar nicht. Oder noch genauer ausgedrückt: Da er stets selbst am Weibe interessiert ist — den heterosexuell veranlagten Künstler vorausgesetzt —, so existiert das von seinem Eros neutralisierte, also gänzlich unabhängige Weib überhaupt nicht. Das regelmäßige Ergebnis dieser Grundvoraussetzung des künstlerischen Gestaltungsprozesses ist, daß jeder Künstler in jede weibliche Figur irgend etwas von dem hineinmalt, was seine eigene Seele als besonderes Lustbedürfnis erfüllt; in sehr vielen Fällen malt er überhaupt alles hinein, was er am und vom Weibe begehrt. Die in der Tat unzähligen künstlerischen Widerspiegelungen, die der Kultus der erotischen Teilanziehungen gefunden hat und von deren großer Rolle ich oben (S 74) eingehend sprach, bringen dies in einer Weise und in einer derart überzeugenden Deutlichkeit an den Tag, daß auch der geringste Zweifel an der diktatorischen Herrschaft der erotischen Leitlinie im Leben des Einzelnen ausgeschlossen ist. In einer oft ganz verblüffenden Weise läßt sich alles dies schon an den Schülerstudien aus dem Aktsaal feststellen. Zwanzig verschiedene Schüler malen in derselben Stunde denselben weiblichen Akt, und zwanzig verschiedene weibliche Charaktere sind regelmäßig das Ergebnis. Ist ein Chinese darunter, so wird seine Wiedergabe sicher auch Schlitzaugen aufweisen. Das menschliche Auge funktioniert eben selbst dort nicht als bloßer Photographenapparat, wo ihm diese Aufgabe direkt zugewiesen ist.

Jeder Künstler malt außerdem das Weib mit besonderer Vorliebe in den Situationen, Stellungen und Bewegungen, die ihm die verführerischesten sind, und er zeigt und prononziert dadurch jene Formen und Eigenschaften an ihr, an die sein spezielles Verlangen geknüpft ist. Der Fußfetischist wird seine Frauen stets so zu gruppieren wissen, daß irgendwie die Füßchen einer Frau pikant und ostentativ auf dem Bild in Erscheinung treten. Der Schwärmer für ein schönes Bein wird die Gelegenheit zu einem Retroussé finden, oder eine Haltung, die die begehrte Schönheit vorteilhaft im Kleid

128. Der verräterische Schuß. Galantes englisches Schabkunstblatt nach einem Bilde von J. B. Collet

abzeichnet. Der Busenfetischist wird immer ein Motiv finden, das ihm gestattet, einen jubelnden Hymnus auf diesen erhabensten aller weiblichen Reize zu schaffen, und er wird dies selbst dann fertig bringen, wenn infolge unabänderlicher Umstände das Kleid der dargestellten Frau bis zur Kehle hermetisch verschlossen ist. Der brünstige Verehrer der rückwärtigen Schönheiten der Frau wird mit Vorliebe Rückenakte malen, und er wird Stellungen erfinden, die diesen Körperteil in einer irgendwie provozierenden Weise auffällig machen. Derartig veranlagte Bildhauer werden obendrein ihre weiblichen Rundplastiken in den Ausstellungen so aufstellen, daß dem Beschauer stets dieses zweite Gesicht zuerst entgegenstrahlt. Wir werden weiter unten derartige Bei-

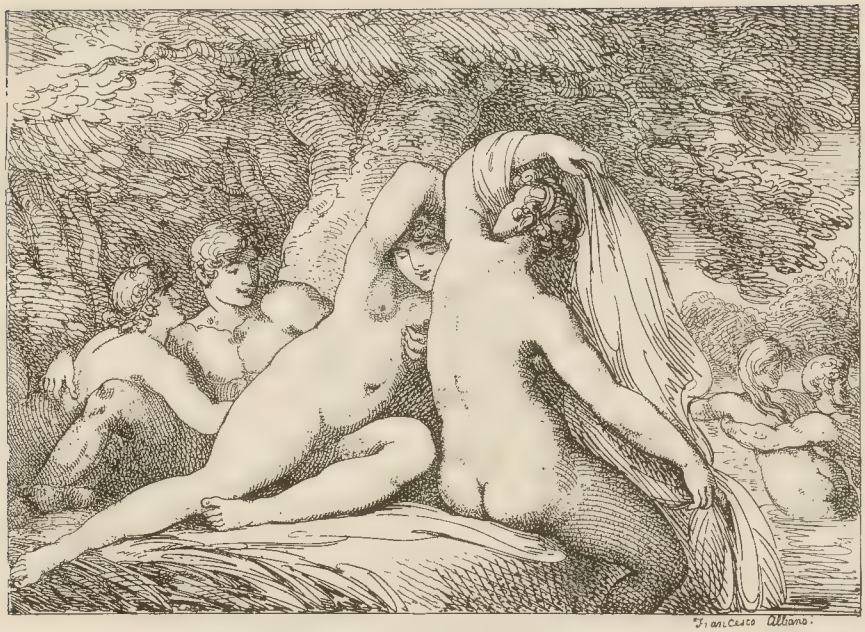
spiele kennen lernen. Der Kleiderfetischist, dessen Spannungen an pikante Dessous geknüpft sind, wird seine Schönen bei der Toilette zeigen oder sonst eine Gelegenheit ausfindig machen, bei der das von ihm Angebetete, ihn allein von Grund aus Inspirierende an den Tag kommt. Usw. usw. So geschah es hunderttausende von Malen, seitdem es eine individuelle Kunst gibt, und es geschieht täglich von neuem, und es wird sich hunderttausendfach fortsetzen, solange der Mensch seine Sehnsüchte, oder seine Ideale, wie man es nun nennen mag, in künstlerisch sublimierter Form abreagiert.

An dieser Stelle und in diesem Zusammenhang ist noch Folgendes zu erwähnen: Das spezielle Wunschideal des Künstlers muß sich nicht in allen Fällen absolut auf einen Fetisch konzentrieren. Es kann auch zu einer bestimmten seelischen Qualität sublimiert sein, also z. B. zum keuschen Gretchen, zur zärtlichen Mutter, zur fürsorglichen Hausfrau, und es kann in einer dementsprechenden Kopfhaltung, Blicksenkung oder einer spezifischen allgemeinen Körperhaltung sich ausprägen. Noch verschleiertere Formen der erotischen Sublimierung bietet das Interesse für ganz bestimmte rassige Tiere dar, speziell für Löwen, für Pferde und für Hunde. Auf eine ebenfalls sehr verschleierte Form der künstlerischen Sublimierung des individuellen Eros macht der schon mehrfach von mir genannte Wilhelm Stekel aufmerksam. Er behauptet, daß bedeutende Maler fast immer dieselbe Nase gemalt haben, und er verweist als klassische Beispiele für seine Behauptung auf Rubens und Rembrandt. Die Beobachtung dieses Psychologen ist zutreffend, und ich füge als vielleicht klassischsten Beweis in dieser Richtung den Namen von Daumier hinzu. Daumier hat in überaus auffälliger Weise immer dieselben Nasen gemalt, und seine Nasen sind außerordentlich charakteristisch. Wo es die karikierte Person oder die zu charakterisierende Situation irgendwie zuließ, sind sie stets energisch vorstoßend. Auf die Nase hat Daumier das Hauptgewicht bei der ins Aktive gerichteten Energiebetonung einer Person oder Situation gelegt. An der Nase eines von Daumier karikierten Menschen kann man unbedingt das besondere Wesen, oder zum mindesten die jeweiligen Gefühle und Absichten des Betreffenden in sehr klarer Weise ablesen (K. d. e. V. I, Bild 342, 376, 381; K. d. e. V. II, Bild 173, 175, 278). Und dieses ist nichts weniger als ein bizarrer Zufall oder eine bloße individuelle Willkür der Rembrandt, Rubens und Daumier, die sich ebensogut an irgendeinen anderen Körperteil hätte heften können. Die seelische Pointierung der Nase des Dargestellten, kraft deren ihm der Beschauer sein Wesen noch viel leichter von der Nase als von den Augen ablesen kann, ist vielmehr die geniale künstlerische Wiederspiegelung eines wichtigen, erst neuerdings erkannten biologischen Gesetzes. Durch die neueren Forschungen von Wilhelm Fließ, den wir bereits als Entdecker der Bisexualität alles Lebendigen kennen gelernt haben, wissen wir, daß die engsten Beziehungen zwischen der Nase und dem individuellen Eros, speziell den individuellen Geschlechtsfunktionen bestehen. Also haben wir in der von einem bestimmten Künstler bevorzugten Nasenform und Nasengestaltung einen wichtigen Schlüssel zur Aufhellung der einzelnen künstlerischen Schöpferkraft. Die typisch energische Nasenform auf Daumiers Bildern enthüllt uns nicht nur divinatorisch die zeitlichen und dauernden Wesenselemente des Dargestellten, sondern außerdem die eigene, physisch begründete, ganz besondere und immer aktiv eingestellte Schöpferlust dieses großen Meisters . . .

Was die künstlerischen Spiegelungen der Teilanziehung an den Tag bringen, das ergänzen in den Epochen, wo die Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit dem zeitgenössischen Künstler ein restloses Ausleben in der Darstellung direkt erotischer Motive gestatten, Hunderte von vielleicht noch drastischeren Beweisen. Daß alle diese Darstellungen

Der Pater Paul und die blauäugige Nonne von St. Catharina

Englischer Schabstich. 1770



129. Das goldene Zeitalter. Englischer Kupferstich nach einem Bilde von Franzesco Albano. 1785

im höchsten Grade lustbetont sind, ob es sich nun um eine Exhibitionsszene handelt, wie sie das gewaltige Bild von Jakob Jordaens „Gyges zeigt dem König Kandaules sein Weib" in der Stockholmer Galerie zeigt (s. Beilage), oder um eine symbolisierte Darstellung des Geschlechtsaktes, wie sie Correggio in verschiedenen Bildern, wie Jupiter und Jo oder Leda und der Schwan, behandelte, das kann man nur übersehen, wenn man es mit aller Gewalt übersehen will. Solche Werke sind lustbetont in dem weitesten Umfang, den dieser Begriff zuläßt. Selbstverständlich gilt diese Tatsache des Lustbetonten von all den berühmten direkt erotischen Szenen der Kunstgeschichte. Aber es gilt nicht nur von diesen, sondern überhaupt von allen Kunstwerken, denen in qualitativer Hinsicht die Wertung „klassisch" zukommt. Denn klassisch, von dauerndem Werte, wird eben nur das, was von seinem Schöpfer nicht bloß aus der Idee geboren, nicht bloß beobachtet worden ist, sondern was beim Gestalten im Wesentlichen von ihm erfühlt, also miterlebt worden ist. Im Übrigen ist dieses Lustbetonte auch das einzig Sinngemäße: Die Kunst ist nicht kalte nüchterne Wissenschaft, die die Dinge individuell uninteressiert registriert. Die Kunst ist Ideologie, Glorifikation. Susanna im Bade malen, heißt die pikante erotische Nacktheit eines sinnlich verführerischen Weibes glorifizieren; Jo oder Danae malen, heißt die intimsten Gefühlsäußerungen des Weibes glorifizieren, die Entzückungen, die es im Stadium des höchsten Orgasmus erlebt. Usw. Nur wenn der betreffende Künstler diese Ziele ganz erreicht hat, wenn die verführerische Schönheit der Susanna durch ihre Lustbetontheit auch den Beschauer irritiert, wenn die Ekstase von Jo dermaßen lustbetont ist, daß jeder Beschauer sie nacherlebt, dann erst kann man von einem Kunstwerk reden. Also ist das Lustbetonte und Lustweckende geradezu einzig berechtigter Zweck. Welcher andere könnte es denn überhaupt sein? Hier mag die Bemerkung eingeschaltet sein,

Trost im Leide
130. Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson

daß es darum auch kein alberneres Märchen gibt, als das von der sogenannten unerotischen Wirkung großer Kunst. Selbst die größte Kunst ist stets sinnlich empfunden und wirkt stets sinnlich. Der griechische Akt ist direkt erotisch pointiert, die Venus von Milo ist eine galante Dame; die Frauen von Boticelli, von Correggio, von Rubens, von Goya, von Courbet, von Renoir, sie strotzen nicht nur, nein sie explodieren förmlich von Erotik, und zwar von der Erotik ihrer Schöpfer. Und daran ist glücklicherweise für Zeit und Ewigkeit nichts zu ändern. Geändert kann oder muß nur der Standpunkt des Beschauers werden. Seine Phantasie muß durch eine natürliche Erziehung so geläutert werden, daß er das Erhabene in allem diesem sieht, das, was auch den Geringsten für Augenblicke zu den Göttern erhebt. Weil es aber so ist, daß der Künstler in allem Sinnlichen stets seine spezielle Sehnsucht gestaltet, jene Note, deren Erfüllung ihm die größte Lust bereitet, so hat auch jeder Künstler ziemlich frühzeitig sein ganz bestimmtes Schema für jede Art menschliche Gestaltung, seine spezifische Vorstellung vom Körperlichen, also vom spezifisch Weiblichen und natürlich auch vom spezifisch Männlichen, denn beides sind Spiegelungen seiner Wunschphantasie, seines Ideal-Ichs.

Daß es sich in alledem tatsächlich niemals um rein zufällige oder bloß intellektuell ausgeklügelte Betätigungen handelt, sondern daß es sich in den meisten Fällen um direkte Zwangshandlungen dreht und der freischaffende Künstler nur das gestaltet, was mit Lustvorstellungen für ihn verknüpft ist, erweist sich übrigens schon durch einige sehr einfache Überlegungen. Wäre es im einzelnen ein rein intellektuelles Problem, so wäre es eben auch damit abgetan, wenn der Künstler die betreffende Pointe einmal oder nur ab und zu verwendete. Da er sie aber ganz stereotyp verwendet, da er alles dreht und wendet, um die ihn irritierende Pointe irgendwo anbringen zu können, bekommt die Sache ein wesentlich anderes Gesicht. Ein ganz besonders verräterischer Umstand ist der, daß diese Notizen, wenn man so sagen will, vom Künstler selbst dann unzähligemal hineingebracht werden, wenn es die darzustellende Situation gar nicht bedingt, daß er noch irgend etwas, gewissermaßen als Randnote, als post scriptum, hinzukomponiert oder verschiebt, nur um die ihn seelisch ständig irritierende Note erklingen lassen zu können. Nun, im post scriptum steht bekanntlich immer das Wichtigste.

Wenn wir die letztgenannte Erfahrung gebührend in Rechnung stellen, kommen wir von selbst zu einer weiteren Beobachtung, die so deutlich wie alles andere bis

131. Das Gefühl, oder der Landarzt. Englische Karikatur von Thomas Rowlandson

jetzt Angeführte zeigt, daß es sich in allen diesen Manipulationen nicht um intellektuelle Überlegungen, sondern um direkte Zwangshandlungen des individuellen Eros handelt. Bei genauerem Hinsehen kann man nämlich in den meisten Fällen und oft mit Leichtigkeit feststellen, daß es sich in allen diesen Nuancen und Randnoten schon deßhalb nicht um Nebensächlichkeiten handelt, sondern nicht selten um die stärksten Partien des betreffenden Kunstwerkes, um die Details, die dem Werk seinen besonderen Charme verleihen, weil der betreffende Künstler — und damit kommen wir zu einer ganz besonders wichtigen Feststellung — in allen jenen Nuancen, die sich mit seiner besonderen erotischen Leitlinie verknüpfen, stets am stärksten und am schöpferischsten ist. Hier bekommt seine Phantasie den weitesten Flug und seine Seele die zärtlichsten Inspirationen. Die Hand des schaffenden Künstlers wird beim Gestalten dieser Pointen und Nuancen weicher, lyrischer, schmeichlerischer, je nachdem auch heroischer, gewaltiger oder bravoureuser. Er liebkost die betreffenden Partien förmlich mit dem Pinsel oder mit dem Meißel. Solches aber beweist nichts anderes, als daß der betreffende schaffende Künstler beim Gestalten in solchen Augenblicken seine eigenen höchsten Entzückungen erlebt, daß sein Produzieren bei diesen selbst geschaffenen Gelegenheiten ein absolutes Wunschgestalten ist. Das aber ist die stete Voraussetzung, wenn aus den Händen eines Schaffenden ein wirkliches Kunstwerk hervorgehen soll. Wenn dieses Naturgesetz bei den großen Meistern nicht ebenso augenfällig in Erscheinung tritt wie bei den kleineren, so nur deshalb, weil ihnen die

Kraft der restlosen Harmonisierung ihres Werkes eignet, was den mittleren Größen und den Kleinen abgeht, die darum, wie ich schon an anderer Stelle erwähnte, für unsere Zwecke ein dankbareres Beweismaterial liefern. Aber wenn auch beim Einzelkunstwerk und für den ersten Blick die geheime, den schaffenden Künstler beflügelnde Tendenz verborgen bleibt, so ist diese doch bei jedem einzelnen Künstler nachweisbar, wenn man daraufhin sein ganzes Werk nachprüft und vergleicht; dann ergibt sich alsbald eine alles verbindende Einheitlichkeit. Auffällig und im Wesen sofort richtig erkennbar ist diese Einheitlichkeit selbstverständlich dann, wenn ein Künstler sein ganzes Leben nicht von einem ganz bestimmten Motiv loskommt, — was bekanntlich ein sehr häufiger Fall ist und worauf ich weiter oben (S. 145) schon in einem anderen Zusammenhang hingewiesen habe, — wenn er sozusagen nur dieses eine Motiv behandelt, oder wenn er immer wieder dazu zurückkehrt, wie zu einer Aufgabe, von der ihm eine ideale Lösung vorschwebt, die er aber niemals gänzlich erreicht fühlt. Gar keiner Diskussion überhaupt bedarf es, wenn ein Künstler immer nur einen einzigen Teilreiz des Weibes gestaltet und wenn er nur in dessen Gestaltung Gutes leistet, Und das ist ebenfalls ein in der Kunstgeschichte hundertfach wiederkehrender Fall. Aber bei allen anderen Künstlern muß man nur einen größeren Umweg machen, um schließlich zu demselben Ergebnis zu gelangen. Dazu kommt, daß, wie wir bereits wissen, immer auch die im Wesen sich stets gleichbleibende Farbenskala diese letzte Wurzel des künstlerischen Gestaltens aufdeckt und erkennen läßt.

Auf Wachtposten

132. Englische Karikatur von Thomas Rowlandson auf die Franzosen in Spanien

Zum bildlichen Beleg von alledem begnüge ich mich an dieser Stelle mit dem kurzen summarischen Hinweis auf die in diesem ersten Teil vereinigten Bildproben und auf einige schon dem ersten Blick beweiskräftige Beispiele aus meinen anderen kunst- und kulturgeschichtlichen Veröffentlichungen. Die in diesem ersten Teil vereinigten Bilder belegen von den verschiedenen männlichen Wunschphantasieen der Reihe nach die folgenden: 1. Die stets lustbetonte Gestalt des weiblichen Körpers im Allgemeinen Bild 2, 6, 17, 21, 23, 24, 31—35, 37, 40, 42—46, 48, 51—53, 57, 59, 60, 67, 68, 70, 77, 78, 83, 88, 91, 94, 95, 97, 98, 129, 138, 151; Beilagen: Hexen-Treiben; Die Neugierigen; Süßes Nichtstun; Schlummernde Venus; Tscherkessische Ware; Jo; Die beiden Freundinnen; Die Preisgekrönte). 2. Die bevorzugte Darstellung des nur teilweise be- und entkleideten weiblichen Körpers und der sozusagen bekleideten Nacktheit (Bild 9, 11, 18, 27, 29—31, 39, 47, 50, 53, 58, 61—66, 69, 71—76, 79—89; Beilagen: Im Dienst der Frau Venus; Amynta beim Aufstehen; Kindliche Spiele; Ungeniert; Willst du mir nicht ein wenig helfen?...; Flaue Saison; Karnevalsplakat; Maskerade); 3. das Streben nach Vermehrung der Vorlust durch abwechslungsreichste Darstellung der

133. Harmonie. Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1785

die Liebeserfüllung einleitenden Zärtlichkeiten (Bild 5, 15, 17, 19, 32, 33, 53, 66, 93–153; Beilagen: Die verführerische Kurtisane; Ein hinterlistiger Überfall; Das verliebte Schäferpaar; Die Mahlzeit des Studenten; Im Chambre separée) und 4. die besonders häufige Gestaltung des Weibes in der Situation, die dem Mann den sicheren Erfolg und beim Erfolg die intensivsten Erfüllungen seiner Sehnsucht verspricht; das ist das liebesverlangende und das liebesbereite Weib (Bild 1, 4, 8, 23, 31, 35, 40–43, 54–56, 77, 94, 97, 98; Beilagen: Das galante Anerbieten; Am Morgen; In süßen Erinnerungen schwelgend; Die gestörte Ruhe; In Erwartung des Vergnügens; Der Antrag; Die Sehnsüchtige).

In meinen anderen Veröffentlichungen verweise ich aus E. K. I auf die Bilder 15, 29, 31, 37, 58, 60, 65; auf die Beilagen: Die Toilette der Venus; Galante Schäferszene; Honny soit qui mal y pense. Aus S. G. I auf die Bilder 6, 17, 19, 51, 59, 62, 81, 83, 89, 101, 109, 199, 207, 223, 386, 393 usw. Aus S. G. E. I auf die Bilder 1, 3, 7, 13, 28, 30, 31, 47, 52, 67, 81, 84, 109, 113, 119, 175–181, 241, 244 usw. Aus S. G. II Bild 1, 4, 6, 17, 46, 67, 84, 113, 127, 131, 258, 260, 262, 267, 314 usw. Aus S. G. E. II 2, 10–13, 23, 34, 65, 71, 83, 84, 117 usw. Aus S. G. III Bild 8, 10, 22, 24, 31, 58, 91, 92, 105, 122, 130, 138, 150, 157, 158, 160, 163, 181, 232–239, 311, 324, 359, 377, 391, 405 usw. Aus S. G. E. III Bild 9–11, 46, 55, 79, 81, 86, 192, 223, 318, 366 usw.

Ich kann mich hier mit diesem summarischen Hinweis deshalb begnügen und auf eine detaillierte Exemplifizierung verzichten, weil, wie schon erwähnt, die meisten von den bis jetzt von mir herangezogenen Motive im zweiten Teil dieses Buches den Gegenstand besonderer Kapitel oder Ausführungen bilden werden

Nur der eine und wichtigste Punkt ist zum Schluß nochmals zu unterstreichen: Daß alle diese Darstellungen von ihren Schöpfern in jedem Strich erfühlt, also intensiv miterlebt sind, daß es sich hierbei immer um Entladungen vorhandener physischer Spannungen in einer ganz speziellen Richtung handelt und nicht um intellektuelle Konstruktionen, bei denen ihr Schöpfer allem möglichen Anderen, nur nicht seinem spezifischen Eros Form geben wollte, – das kann nur der bestreiten, der am wahren Inhalt der Dinge bewußt vorbeisehen will.

*

134. Die Pflichten des Kammerdieners. Englische Karikatur von Isaac Cruikshanc. 1791

Die Grenzen des künstlerischen Vermögens. Eine sehr wichtige Konsequenz der oben entwickelten Tatsache, daß jeder Künstler immer nur sich gestaltet, muß ganz besonders hervorgehoben werden. Diese Konsequenz besteht darin, daß aus dem Grunde des „Sichselbstgestaltens" ein Künstler in seinem Werke unter keinen Umständen mehr geben kann, als er selbst ist. Er kann im einzelnen gewiß sehr oft weniger geben, weil er eben aus allen möglichen Gründen nicht immer an die letzte Grenze der ihn erfüllenden künstlerischen Gestaltungskraft gelangt. Aber niemals kann er auch nur mit einem Quentchen das überschreiten, was er selbst ist. Mit anderen Worten und mit dem Vergleich Lessings: „Es kann kein Porträtmaler mehr in einen Kopf hineinlegen, als er in dem seinigen hat." Natürlich ist dies eine Binsenwahrheit. Und obendrein eine sehr alte Binsenwahrheit; denn diese Einsicht in die Grenzen des künstlerischen Vermögens geht noch viel weiter als auf Lessing zurück. Aber auch Binsenwahrheiten werden häufiger übersehen als in Rechnung gestellt. Und um einen geradezu klassischen Fall dieser Art handelt es sich bei der landläufigen Stellung gegenüber dem Künstler. Ihm gegenüber ist das Übersehen der Grenzen des Möglichen förmlich an der Tagesordnung. Kein Aberwitz floriert üppiger als die köstliche Meinung, der Künstler könne kraft seines Talentes oder seines Genies alles in der Welt Vorhandene sozusagen aus der Tiefe seines Gemütes schöpfen; er könne mit dieser Kraft in seinem Werk die Welt in ihrem ganzen Reichtum aufbauen. Diese Vorstellung ist in Wahrheit barer Unsinn. Sie ist sogar falsch gegenüber den reproduzierenden Künstlern. Das bekannte Wort „Dumm wie ein Heldentenor" ist nur witzig, aber durchaus unzutreffend. Der naive, der wenig gebildete, der wissenschaftlich völlig ungebildete Künstler kann im besten Falle ebenso naive Gemüter, wie er selbst eines ist, beglücken, und er kann auch dem Anspruchsvollen die Sehnsucht nach dem Genuß des Naiven stillen. Das mag unter Umständen gewiß schon sehr viel bedeuten, aber es ist niemals das

Die Welt im Großen und die Welt im Kleinen
135. Federzeichnung von Heinrich Ramberg. Kestnermuseum Hannover

Große, geschweige denn das Höchste in der Kunst, es sind niemals jene künstlerischen Offenbarungen, die uns im Ernst oder im Lachen gen Himmel tragen. Jedes Defizit im Gehirn eines Schaffenden führt zu einem Defizit in seiner Kunst. Die höchsten individuellen Leidenschaften können sich im Tragischen wie im Befreienden nur dann zu den höchsten ewigen Gipfeln im Kunstwerk erheben, wenn im Geiste des Schöpfers welt- und menschheitumspannende Maßstäbe vorhanden sind. Nur auf diese Weise kommt der Künstler zu den eindrucksvollsten und eine Ewigkeit erschütternden Spiegelungen seines inneren Erlebens. Gewiß: eine Welt trägt jeder Mensch in sich, also der kleinste wie der größte aller schaffenden Künstler. Aber das Ausmaß dieser Welt ist eben bedingt von der Weite seines Geistes, seines Blickes, seiner Erkenntnis. Davon hängt es ab, ob er bis an die letzten Grenzen des Daseins vorstößt, oder ob seine Erschütterungskraft nur Kirchtumsreichweite hat. Darum also muß sich der Künstler die Welt, die der Menschheit große und größte Gegenstände umfaßt, erst mit dem Geist und mit dem Herzen erobern, bevor er sie mit seiner Seele zum neuen Weltbild gestalten kann. Geht er dieser unabweisbaren Notwendigkeit aus dem Weg, so biegt auch seine Kunst von dem Weg ab, der einzig zu deren höchsten und ewigen Gipfeln zu führen vermag. Denn nur der Alltag, niemals aber die Ewigkeit akzeptiert den Kompromiß.

Der in den Zeiten großer welthistorischer Umwälzungen lebende Künstler wird nur dann zu der höchsten für ihn erreichbaren Höhe der Künstlerschaft emporgelangen, wenn er mit Herz und Seele und mit allen seinen Idealen auf der Seite derer steht, die um den ewigen Aufstieg der menschlichen Gesellschaft kämpfen, die den festen Glauben an eine stolzere Zukunft der Menschheit haben. Denn nur dem Geist des

vorwärtsdenkenden Künstlers tun sich die großen schöpferischen Weiten auf. Nur er rührt instinktiv an jene Probleme, die die Menschheit dauernd bewegen und ewig erschüttern, d. h. nur er vermag sie so zu gestalten, daß sie dem Heute, dem Morgen und dem Übermorgen zum Kraft schaffenden Quell werden. Denn ewig erfüllt sich das große Grundgesetz der Kunst: Je größer und je trächtiger ihr Inhalt, um so gewaltiger wandelt und gestaltet sich ihre Form. Jeder, der ein ganz großer Künstler sein will, muß deshalb nicht nur ein an die Menschheit Glaubender sein, sondern er muß außerdem nichts Geringeres als ein ganz großer politischer Kämpfer sein, ein in den blinkenden Stahl der Überzeugung gekleideter Kämpfer für der Menschheit große und ewige Zukunftsziele. Der Künstler, der sich bescheidet, der bei dem ewig Gestrigen seinen Platz sucht und seine Ideale findet, der sich nicht um das Morgen der Menschheit interessiert, und vor allem der, der sich vom Kampf abkehrt, der sich resigniert auf den Standpunkt des l'art pour l'art einstellt, was sich in den meisten Fällen sehr bald zum Standpunkt l'art pour l'argent wandelt, ein solcher Künstler wird zu allen Zeiten höchstens die Geschmäckler befriedigen, aber er wird nicht eine einzige menschliche Seele von dem lastenden Drucke ihrer inneren und äußeren Nöte befreien. Das aber ist die oberste Mission der Kunst: Stählen und Befreien. Solches tat z. B. ein Courbet, und wenn er nur die Wogen des Meeres und die Baumwucht des Waldes malte. Denn er war stets ein Vorwärtsdenkender und er war stets ein Kämpfer um die Rechte der Zukunft. Das lebt in einem jeden seiner Bildergedanken, und es wirkt ewig explosiv in jedem Pinselstrich, den er tat. Darum aber war in dem Haß der französischen Bourgeoisrepublikaner der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts, der Courbet bis in den Tod verfolgte, letzten Endes auch ein viel tieferer Sinn als in dem sogenannten Verständnis für seine Kunst bei den heutigen zahlungsfähigen Amateuren. Die ersteren fühlten das revolutionär Trächtige in den Werken dieses „proletarischen Knoten" und darum verziehen sie ihm niemals seine Solidarität mit dem revolutionären Paris des Jahres 1871. Seine heutigen Verehrer sehen nur die künstlerische Form seiner Bilder und ignorieren das Wesen der in dieser Form wirkenden Kraft . . .

Für alles dieses ist die ganze Geschichte der bürgerlichen Kunst eine einzige fortlaufende Kette von Beweisen. Die Welt, die ein Donatello, ein Michelangelo, ein Lionardo, ein Rubens, ein Delacroix, ein Daumier in ihren Kunstwerken aufgebaut haben, ist deshalb von so ungeheuren, von so überwältigenden Ausmaßen, weil diese Künstler inmitten der Realitäten einer Welt mit solchen Ausmaßen gestanden haben, weil ihr Geist diesen Riesenreichtum an Erscheinungen zuvor konsumiert und verarbeitet hatte, und vor allem deshalb, weil sie alle begeistert zu den expandierenden, vorwärts drängenden Tendenzen ihrer Zeit standen. Das Große, das Kleine und das Unzulängliche erklärt sich in seinen wesentlichsten Teilen auf diese Weise. Aus diesen inneren geistigen Bedingtheiten des Ewigkeitswertes eines Kunstwerkes erklären sich, wie ich schon im ersten Kapitel „Das zeitliche Problem in der Kunst" kurz dargelegt habe, natürlich nicht nur die individuellen Steigerungen und Defizite, wenn man so sagen will, sondern auch das Plus und das Minus in der Gesamtproduktion ganzer Nationen. Die deutsche Kunst ist, abgesehen von der Musik, nicht zuletzt deshalb in den meisten Zeiten so wenig epochal geworden, weil die Klasse, aus der sie hervorging, oder in deren Rahmen sie wirkte, die Welt und deren Ausmaße immer nur in einem sehr engen Umkreise umspannte. Das deutsche Bürgertum hat nie blutend auf jener Seite gestanden, wo ernsthaft um der Menschheit große Ziele gekämpft wurde, geschweige denn, daß ihrer Initiative, ihrem Wünschen und Wollen auch nur ein einziges dieser

Die Mahlzeit des Studenten

Anonymer englischer farbiger Kupferstich. 1803

Ziele entsprungen wäre. Das deutsche Bürgertum verkörpert in sich nicht die geringste revolutionäre Tradition, was die erste Voraussetzung für ein kühnes fortschrittliches Denken wäre, für ein Denken, das über die nächste Gegenwart hinausreicht, und das zu einer höher gestuften Menschheitskultur drängt, als sie die heutige privatwirtschaftliche Lebensvoraussetzung zuläßt. Aber auch der deutsche Arbeiter ist nur in sehr bescheidenem Grade ein bestaunenswerter Heros. Er denkt viel mehr an die Gefahren, die seiner Plüschgarnitur bei etwaigen ernsthaften politischen Konflikten drohen, als an sein auf Schritt und Tritt eingeengtes Menschentum und an die damit verbundenen nicht ausschaltbaren welthistorischen Pflichten. Er geht in seiner Masse allen ernsthaften Kämpfen aus dem Wege, statt diese zu suchen, was seine oberste sittliche Pflicht wäre, weil die Geschichte niemals dem Untätigen die reife Frucht in den Schoß wirft. Dank dieser allgemeinen geistigen und politischen Rückständigkeit der in Deutschland ausschlaggebenden Klassen, die einer tragischen Indolenz gegenüber dem kategorischen geschichtlichen Muß gleichkommt, gipfelt unsere künstlerische Kultur selbst in der Gegenwart nur in solchen Figuren wie Gerhart Hauptmann, deren geistiger Horizont nicht die geringste Spur von Weite, Größe und Kühnheit aufzuweisen hat, und wo einzig die lyrische Verschwommenheit die klare kühne Tat ersetzt. Kein Lachen, kein Johlen kein die Welt erschütterndes Fluchen klingt gen Himmel, wie aus den Werken der Anatole France, der Gorki, der Upton Sinclair, um so erbarmungswürdiger aber die wimmernde, resignierende Jämmerlichkeit: „Die versunkene Glocke", „Hanneles Himmelfahrt"! Das ist der in den Künsten fortwirkende Fluch dessen, daß die Deutschen noch niemals eine Revolution gemacht haben, die kühn und endgültig mit den Mächten der

136. Die Vorspeise. Englische Karikatur von Thomas Rowlandson. 1810

Vergangenheit abgerechnet hätte. „Hahnemann, geh du voran, du hast die größten Stiebeln an!", das ist der ewige Schlachtruf der bürgerlichen wie der proletarischen Massen in Deutschland, — der andere soll's machen. Bei der geschichtlichen Erfüllung der Dinge gibt es aber keinen Umweg über den Ersatzmann, durch den man sich die reifen Früchte der Entwicklung sichern könnte, ohne sich den Gefahren des Erringens auszusetzen. Hier gibt es keinen Hahnemann, der für den Vorsichtigen und Bangenden den Karren aus dem Dreck zöge. Wer nicht die Kraft findet, selbst nach den Höhen zu stürmen, und zwar jeden Tag von neuem, ist verurteilt, ewig in den Niederungen zu fronen. Und mit ihm auf demselben tiefen geistigen und kämpferischen Niveau werden sich stets die sämtlichen ideologischen Formen seines Daseins, in erster Linie die Künste, bewegen; denn für sie gibt es, wie wir oben gesehen haben, keine anderen Gesetze und keine anderen Maßstäbe: Die Wirklichkeit und ihre jeweilige künstlerische Ausstrahlung sind immer und ewig aneinander gefesselt.

Was von den geistigen, also den gedanklichen, Inhaltsmöglichkeiten eines Kunstwerkes gilt, gilt selbstverständlich auch von seinen seelischen Erschütterungsmöglichkeiten; hier sogar in potenziertester Form. Rein formale Leistung kann niemals erschüttern. Inhalt lautet das Gesetz der Wirkung. So schön der Spargelbund Manets gemalt ist, erschüttern tut er uns nicht. Weil jeder Künstler immer nur sich gestaltet, darum kann der Schöpfer eines Kunstwerkes auch nur an Seelischem, an Qualen wie an Entzückungen, immer nur sovielem Form geben, wie er selbst davon in seiner Seele trägt. Er vermag nur jenen Umfang an Qualen zu gestalten, den er selbst erfühlt hat, und jenen Reichtum an Seligkeiten, den ihm die Tiefe seines Empfindens und der Umfang seiner Phantasie faßbar und ersehnbar machen, also was gewissermaßen den Inhalt seiner eigenen Sehnsüchte nach seligem Entzücken und glückseligem Befriedigtsein darstellt. Wohlgemerkt, nicht des Glückes, das er in schöpferischen Stunden auch in der Wirklichkeit restlos durchkostet, sondern nach dem er sich mit allen Fasern seiner Seele sehnt, und das er sich deshalb erträumt. Denn das ist ja die schon oben deutlich hervorgehobene Ironie des Schöpferischen, daß das Glück und die Lust im künstlerischen Gebilde in ihren leuchtendsten Formen nur aus der ungestillten Sehnsucht erwachsen, daß jede Art Schaffenskraft aus dem Unbefriedigten quillt, und daß sie sofort erlischt, sowie die Wirklichkeit alle Sehnsüchte gestillt hat.

Auf dem Wege der Erkenntnis, daß jedes Kunstwerk seinen zeitlichen und mehr noch seinen Ewigkeitswert einzig durch den Intensitätsgrad des in ihm Gestalt gewordenen Gefühls bekommt, gelangen wir von selbst zu einer der größten menschlichen Tragödien, die es tatsächlich gibt, zum tragischen Gesetz der künstlerischen Produktion. Diese Tragik besteht darin, daß die Größe eines Kunstwerks im Seelischen abhängig ist von der Größe der Qualen, die sein Schöpfer selbst vom Schicksal verurteilt gewesen ist zu erleben; sie besteht darin, daß unsere beim Beschauen, beim Lesen oder beim Hören eines Kunstwerks erlebten künstlerischen Genüsse ständig an das größte menschliche Leid ihres Schöpfers — d. h. an das größte menschliche Leid überhaupt, weil die Größe stets abhängig ist von der Klarheit seines Empfundenseins — geknüpft ist. Das Leben Rembrandts mußte irgendwie und irgendwann einmal innerlich in der qualvollsten Weise zerschmettert worden sein (und dieses ist ja auch durch den frühen Tod seiner ersten Frau, der Saskia, der Fall), um jedes seiner Werke zu einer immer neuen tiefen Erschütterung für den empfindenden Beschauer zu machen. Diese Tragik des künstlerischen Schaffens besteht darin, daß tatsächlich alle großen, die Mit- und viele Generationen der Nachwelt erschütternden und tief aufwühlenden Kunstwerke

137. Die Süßigkeiten des Herbstes. Französische Karikatur. 1810

unter ebenso großen eigenen Qualen ihres Schöpfers geboren worden sind. Und zwar ausnahmslos. Es ist keine Phrase, sondern schmerzliche Wahrheit, daß Goethe selbst alle die Qualen durchgelebt hat, die seinen Werther in den Tod getrieben haben, und wenn Goethe tausend Tränen beim Schreiben dieses Romans vergossen hat, so waren es echte und solche Tränen, die nur die wirklich erlebte Qual und Verzweiflung in die Augen treibt. („So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen," sagte Goethe einmal selbst in bezug auf diesen Punkt des eigenen Miterlebens.) Es ist ebenfalls keine Übertreibung, daß Michelangelo sich unter den fürchterlichsten seelischen Schmerzen physisch gewunden hat, während er das „Jüngste Gericht" an die Wand der Sixtina malte. Und es ist wiederum schmerzliche Wahrheit, daß Beethoven in jenen Stunden gezittert, getobt und gerast hat, als er die Entwürfe zur „Missa solemnis" niederschrieb. Das Große kommt immer unter Blitz und Donner auf die Welt, und es wird immer nur unter Schmerzen geboren. Was die großen Schöpfer an Schmerzen seelisch erleben mußten, um ihre ewig erschütternden künstlerischen Großtaten der Welt schenken zu können, ähnliches blieb meist auch den Kleineren nicht erspart, wenn sie es ernst mit ihren künstlerischen Aufgaben nahmen, und wenn ihr Schöpferdrang zu bleibenden Kunstwerken sich in ihnen sammelte und formte. Alles Gute, das es gibt, ist stets mit dem eigenen Herzblut geschaffen. Das ist keine bloß pathetisch klingende Redensart, sondern das ist in Wahrheit das große tragische Gesetz des künstlerischen Produktionsprozesses. Denn nur das Eigenerlebte erschüttert, und niemals das, was bloß vom Intellekt konstruiert worden ist. Wenn nur die gesteigerte geistige Kapazität den Künstler

21*

138. Venus und Adonis. Nürnberger Kupferstich von F. V. Durmer nach einem Gemälde von A. Stahl. 1800

in den Stand setzt, die tieferen Zusammenhänge in allem Menschlichen zu erkennen, die Glücks- und Schmerzbedingtheiten im sozialen Charakter der Gesellschaft zu ergründen, so ermöglicht ihm einzig seine heiß vibrierende Seele, jedes fremde Leid als tiefes eigenes Leid zu empfinden. Nur die von eigenen inneren Qualen aufgepeitschte Seele macht den Künstler fähig, jedes Unrecht, das seinen Nebenmenschen angetan wird, als ein ihm selbst zuteil gewordenes Unrecht zu erleben, oder die Prügel, die der geringste seiner Mitmenschen zu erdulden hat, als Schläge zu empfinden, durch die die Würde seiner eigenen Menschlichkeit blutig verletzt wurde. Und weiter: Auch nur dadurch findet er die Kraft, das fremde Leid so erschütternd zu gestalten, wie man nur das schwerste, selbst erlebte Leid zu gestalten vermag. Ja noch mehr — was vielleicht das Wichtigste ist —: nur auf diesem Wege findet der Künstler den Stolz, um die eigenen Qualen stets über das rein Persönliche hinauszuheben und in ihnen die großen Gemeinschaftsnöte zu erfühlen und zu gestalten. Dieses ist deshalb das Wichtigste, weil jeder Künstler, um am höchsten Maßstabe gemessen groß zu sein, dies es immer nur dann sein wird, wenn er in allem Menschlichen stets und nur sozial empfindet. Wenn er in jedem seiner Werke, im Geringsten wie im Größten, stets zu Allen und niemals bloß zu so oder so Bevorrechteten spricht. Der Mensch ist von Anfang an ein soziales Wesen, von seinem sozialen Charakter ist die ganze Fortdauer der menschlichen

Gesellschaft bedingt, also bekommt das Fühlen und Handeln des Einzelnen auch hiervon sein letztes Gesetz und seinen höchsten Maßstab. Davon gibt es keinen Dispens.

Die so oft erzählte und die so vielfach geglaubte Geschichte von dem angeblich gänzlich ungebildeten, persönlich harmlosen, aber eben genialen Kerl, der durchaus unschuldigen Gemütes, ganz unbewußt und sozusagen rein aus dem Handgelenk die großen welterschütternden Kunstwerke zutage fördert, und der womöglich selbst am erstauntesten ist, wenn er diese Werke nachher in ihrer strahlenden Größe fertig vor sich sieht, — das war immer nur ein Märchen für große aber leichtgläubige Kinder und wird immer ein solches bleiben. Die Lionardo, Michelangelo, Tintoretto, Rubens, Rembrandt, Hals, Bach, Beethoven, Shakespeare, Goethe, Schiller, Goya, Delacroix, Balzac, Daumier, Dostojewski, Maupassant, Rodin, und wie sie alle heißen, die großen und größten Gestalter, sie waren keinen Tag in ihrem Leben harmlos und naiv, sie waren stets eher alles andere und waren stets voll des kühnen Geistes und einer zuckenden und bebenden Seele. Harmlos und naiv ist immer nur Herr Biedermann, von dem es so unendlich viele Exemplare in jeder Fakultät gibt. Er ist harmlos, weil er kein von geistiger Fülle bebendes Hirn und keine von Qualen zuckende Seele hat. Sein Inneres birgt kein vom Schmerz geläutertes Gold. Und darum kann er auch nie erschüttern. Das sind die unübersteiglichen Grenzen, wo die Wirkungen seiner Kunst ihr natürliches Ende finden. Diese Grenzen vermag er auch nicht zu umgehen, und wenn er es noch so schlau anpackte. Denn nicht einmal der allerschlaueste Narr kann das Gesetz „vom sich selbst Gestalten" düpieren und mehr in sein Werk hineinpressen, als er selbst in seinem Hirn und in seiner Seele trägt; es gibt in der Kunst keine Möglichkeit, mehr zu verschenken, als man selbst besitzt. Darum aber sind die künstlerischen Gestaltungen der Kleinen vom Geiste und der seelisch nicht vulkanhaft Aufgewühlten immer nur vom Tag und auch nur für den Tag: Ihr Schaffen ist vergessen von allen denen, die morgen sein werden.

Mit solchen Überlegungen muß man beginnen und mit solchen Überlegungen muß man schließen, wenn man nach den Weiten und nach den Grenzen des individuellen künstlerischen Vermögens forscht.

Die zärtliche Hingabe

139. Französischer Kupferstich von Landell nach einer Zeichnung von Rousseau

*

Welche Elemente formen den Künstler? Wenn ich die seitherigen Gedanken konsequent weiterverfolge, komme ich durch die Ausführungen des letzten Abschnittes ganz von selbst an die Schwelle des schwie-

rigsten und bis heute immer noch ungelösten Problems: Welche besonderen Umstände erheben bestimmte Menschen zu Schaffenden, also zu solchen, aus deren Händen absolut Neues, bis dahin noch nicht Dagewesenes hervorgeht; zu solchen, die sozusagen das vom lieben Gott am sechsten Weltschöpfungstag unterbrochene Werk seit Jahrtausenden immer wieder von neuem aufnehmen und fortsetzen? Welche Elemente formen solche Kräfte und einen solchen Drang? Diese Frage bedeutet tatsächlich eines der schwierigsten psychologischen Probleme, die es überhaupt gibt. Es ist gewissermaßen das Problem der Probleme, denn es verbirgt uns das tiefste und das rätselhafteste Geheimnis unserer Seele. An dem Tag, da dieses Rätsel gelöst ist, werden darum auch die meisten Geheimnisse unserer Seele gelöst sein.

Einen neuen Beitrag zur Beantwortung dieser äußerst komplizierten Frage zu liefern, gehört nicht in das Programm dieser Arbeit. Diese soll nur die stets vorhandene, oft geradezu sklavische Abhängigkeit des künstlerischen Gestaltungswillens vom individuellen Eros erweisen und aufzeigen. Selbstverständlich wäre es auch die größte Vermessenheit, dieses gewaltige Grundproblem der Psychologie nur so nebenbei auf einigen Seiten ebenfalls lösen zu wollen. Zu einer solchen kompromittierlichen Überheblichkeit fühle ich in mir weder den Drang noch die Kraft. Andererseits steht dieses Problem so direkt an meinem Wege, daß ich es ebensowenig völlig ignorieren darf. Unter solchen Umständen bleibt mir nichts anderes übrig, als wenigstens die mir am aufschlußreichsten scheinenden Ergebnisse der jüngsten Forschungen auf diesem Gebiet in ihren allgemeinen Linien zu registrieren und die wichtigsten der Schlußfolgerungen daran zu knüpfen, die sich unvermeidlich aus dem von mir bis jetzt Gesagten

140. Auf der Schnepfenjagd. Galante englische Karikatur. 1805

141. Blinde Kuh. Galantes Gesellschaftsspiel. Französischer Kupferstich

ergeben. Auf diese Weise glaube ich, die hier sonst entstehende Lücke einigermaßen überbrücken zu können. . . .

Um an das Problem des Schöpferischen irgendwie heranzukommen, muß man immer mit der Feststellung dessen beginnen, worin das Wesen alles Künstlerischen besteht. Es liegt in der nur dem Menschen eigenen Kraft, zu gestalten, der sogenannten Gestaltungskraft. Nun ist dies aber eine Eigenschaft, die nicht nur dem Menschen allein eignet, sondern bis zu einem gewissen Grad wahrscheinlich jedem einzelnen Menschen überhaupt. Angesichts dieses allgemeinen Vorhandenseins der Eigenschaft des Schöpferischen in jedem Menschen müssen wir also unter der spezifisch künstlerischen Gestaltungskraft eine besondere Steigerung dieser allgemein vorhandenen Eigenschaft verstehen. Und das ist auch der Fall. Wir verstehen darunter jene Steigerung zur suggestiven Pointiertheit der gestalteten Form, daß diese in jedem einzelnen Fall die ganze Welt der betreffenden Erscheinung, sei diese nun körperlicher, geistiger oder seelischer Art, sammelt und umfaßt. Wir verstehen darunter eine solche Steigerung zur Konzentration, daß die im Einzelnen vom Künstler geprägten Formeln uns alles sagen, alles enthüllen und alles glaubhaft machen, was die betreffende Welt der Erscheinung in sich birgt: die tiefsten Wahrheiten, die erhabensten Schönheiten, die süßesten Seligkeiten oder die erschütterndsten Qualen. Unser Maßstab gegenüber der künstlerischen Gestaltungskraft ist außerdem derart eingestellt, daß wir ein Kunstwerk um so höher schätzen, je größer der Reichtum ist, der aus jeder einzelnen künstlerischen Hieroglyphe strömt,

oder je knapper die Formel für den umfangreichsten Inhalt an Körperlichkeit, Geist und Gefühl ist. Denn das eben ist das Auffälligste an allen großen Kunstwerken aus sämtlichen Kunstgebieten, daß jedes Wort, jeder Ton und jede Linie suggestiv ist, und daß oft schon einige wenige dieser magischen Zeichen aus Künstlerhand genügen, um eine ganze Welt von Vorstellungen und Gefühlen vor uns aufzubauen. Zeichnen lernen, Dichten lernen, Komponieren lernen, den Raum umspannen lernen, — alles das kann jeder: „Ein wohlerzogener junger Mann gewöhnt sich leicht das Malen an", reimt Wilhelm Busch im Maler Klecksel. Was aber niemand lernen kann, das ist, in fünf schlichten Worten das Gefühl des tiefsten Abendfriedens zu schaffen, das Goethe durch die Anfangszeile seines herrlichen Gedichtchens „Über allen Wipfeln ist Ruh" bei jedem immer von neuem erzeugt, der diese Zeile in der entsprechenden Stimmung liest. Was man auf dem Gebiet der Tonsprache ebensowenig erlernen kann, das ist, in einem nur vier Noten umspannenden Motiv die Wucht des größten Schicksals vor jedem Hörer lebendig zu machen, so wie es Beethoven in den vier Eingangsnoten des ersten Satzes der fünften Symphonie fertig brachte. In den objektiven Künsten gibt es in ihrer Art ähnliche klassische Beispiele: Ich erinnere an die suggestiven Bilderskizzen von Rubens und an die plastischen Skizzen von Rodin, um nur diese zwei Namen zu nennen; man könnte viele Hunderte anführen, nämlich die Namen fast aller großen Meister. Wenn aber auch niemand alles dieses lernen kann, so ist es eben doch nur eine Gradverschiedenheit im Gestaltungsvermögen, und kein Wesensunterschied, was den schöpferischen Menschen vom nichtschöpferischen unterscheidet. Die präzise Formel dürfte daher lauten: Das Wesen des Künstlerischen besteht in einer besonderen Intensität der in einem Durchschnittsgrad allen Menschen angeborenen Gestaltungskraft, und der jeweilige Grad der Intensität ist wiederum Merkmal und Maßstab für die spezifische Größe eines Kunstwerks. Das scheint mir auf Grund der heutigen Erkenntnis den prinzipiellen Kernpunkt des ganzen Problems darzustellen; und darum müssen wir von diesem Punkt bei allen weiteren Kombinationen ausgehen.

Wenn wir von diesem Punkt ausgehen, so ergibt sich die entscheidende Frage für die weitere Wegfindung ganz von selbst. Sie kann nur lauten: Welche Umstände sind es, die im Individuellen zu dieser besonderen Intensität der Gestaltungsfähigkeit führen, die die Betreffenden aus der unendlichen Zahl der nichtschöpferischen Menge in den trotz aller Vielheit kleinen bevorzugten Kreis der schöpferischen Gestalter erheben? Natürlich beginnt erst hier das eigentliche Problem und hier auch die besondere Schwierigkeit der Lösung. Immerhin können die ersten Etappen als bereits überwunden gelten.

Weil alles Geistige und alles Seelische, wie wir im ersten Abschnitt dieses Kapitels gesehen haben, nur umgewertete Physik ist, so müssen auch in der physischen Grundbasis die entscheidenden Ursachen zu suchen und die entscheidenden Unterschiede zwischen dem schöpferischen und dem nichtschöpferischen Menschen zu finden sein. Von diesem Standpunkt ist die moderne Psychologie bei ihren Forschungen nach den Zusammenhängen des Schöpferischen logischerweise ausgegangen. Und hier ist ihr natürlich sofort ein sehr auffälliger Unterschied aufgefallen. Dieser auffällige Unterschied besteht darin, daß jeder Künstler ohne Ausnahme, und der Größte am sichtbarsten, durch ein ganz besonders starkes Triebleben sich auszeichnet, und daß dieses Triebleben außerdem überaus früh einsetzt. Dieser Unterschied mußte angesichts der Tatsache, daß alles Künstlerische nicht nur ebenfalls sublimierte Physik ist, sondern obendrein die pointierte sublimierte Form ihres wesentlichsten Inhaltes, des Eros, zu der

Symptome der Heiligkeit

Englischer farbiger Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1801

Überzeugung führen, daß hier der prinzipielle Angelpunkt verborgen ist. Es gibt in der Tat in der gesamten Kunstgeschichte unter den in ihrem Privatleben bekannten genialen Künstlern nicht einen einzigen, der sich nicht mehr oder minder deutlich gerade durch diese Merkmale, und zwar vor allem durch ein geradezu abnorm gesteigertes Triebleben, von seinen Nebenmenschen unterschieden hätte. Der Wiener Psychologe Otto Rank sagt in seiner umfangreichen und sehr aufschlußreichen Studie über „Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage": „Was den Künstler also vor allem auszeichnet, ist eine Heftigkeit und Intensität des Trieblebens, zu dessen kultureller Eindämmung eben eine so starke Verdrängungsarbeit nötig ist, daß sie zu abnorm hohen Sublimierungsmöglichkeiten führt." Für die Frühzeitigkeit, mit der das Trieblebens bei großen Künstlern mitunter einsetzt, gibt es zahlreiche verblüffende Beispiele. Byron verliebte sich bereits im Alter von fünf Jahren zum erstenmal in seinem Leben leidenschaftlich; sein Freund Shelley war nicht viel älter, als er sich ebenfalls zum erstenmal leidenschaftlich verliebte. Diese beiden sind in diesem Punkt aber gar keine einzigartigen Abnormitäten. Ähnliches wird von zahlreichen großen Künstlern aller Fakultäten, und überhaupt von vielen großen Menschen, authentisch berichtet. Die besondere Intensität des Trieblebens beim Künstler erkennt man natürlich nicht nur daran, daß er sich bereits in seinen frühen Kinderjahren sterblich verliebt, sondern man erkennt sie noch ungleich deutlicher an der Hemmungslosigkeit seiner Leidenschaften im reiferen Alter. Für diese bei zahlreichen großen Künstlern geradezu typische Hemmungslosigkeit gibt es noch unendlich viel mehr und viel sicherer fundierte Beweise. Während von den intensiven früherotischen Sehnsüchten eines Künstlers naturgemäß immer erst nachträglich und dann zumeist nur durch irgendwelche besondere Umstände der Öffentlichkeit etwas bekannt wird, sind Exzesse oder Leidenschaftsausbrüche irgendwelcher Art von Künstlern, die bereits einen großen Namen haben, etwas, was sofort weitere Kreise erfahren und was weitere Kreise immer besonders interessiert. Von unendlich vielen Künstlern ist darum aus den Berichten zuverlässiger Zeitgenossen bekannt, daß sie sich durch irgendeine besondere, die Gesellschaft stark irritierende Eigenart auffällig auszeichneten, durch ein peinlich egozentrisches Wesen, durch unübersteigerbare Eitelkeit, durch ein Selbstbewußtsein, das keine Grenzen kennt, durch unverbesserliche Rechthaberei, durch Streitsucht usw. Es ist mir schon zweimal im Leben passiert, daß angesehene Künstler

142. Das Gefühl. Galanter französischer Kupferstich

das erste Gespräch mit mir wörtlich so anfingen: „Haben Sie schon einmal einen Artikel über mich geschrieben?“ Und beide waren aufs Höchste indigniert, als ich verneinen mußte; nichts kann die egozentrische Einstellung der betreffenden Künstler besser belegen. Das bekannte kraftgenialische Gebaren jugendlicher Künstler hat, soweit es echt ist, seine natürliche Ursache in dem gesteigerten Triebleben. Die ganz Großen unterscheiden sich fast immer durch ein die ganze Mit- und Umwelt vergessendes Durchs-Leben-Stürmen, sowie der Geist über sie kommt und ihre künsterischen Inspirationen sich ins Dasein ringen. Man denke an Michelangelo, an Beethoven, an Grabbe.

Wenn man den Begriff Triebleben vornehmlich auf den Begriff Erotik konzentriert, was im Hinblick auf meine früheren Ausführungen nicht nur berechtigt ist, sondern auch eine klarere Präzisierung in sich faßt, so bedeutet das bei jedem Künstler nachweisbare, besonders stark entwickelte und besonders früh einsetzende Triebleben, konkret ausgedrückt, daß jeder Künstler ein geborener und ein intensiver Erotiker ist. Und auch diese Unterschiebung trifft ausnahmslos zu. Alle Künstler, und selbstverständlich wiederum in auffälligster Weise alle großen Künstler, sind ausgesprochene Erotiker, womit übrigens nicht gesagt sein soll, daß sie dies, worauf ich schon an anderer Stelle hinwies, auch im physischen Ablauf ihres Lebens sind. Hier ist sogar sehr häufig das gerade Gegenteil zu konstatieren, und darum enttäuschen sie die Frauen nach dieser Richtung auch relativ am häufigsten, worin, was hier eingeschaltet sein mag, die Tragödien so vieler Künstlerehen nicht zuletzt ihre geheime Ursache haben. Aber wenn auch die meisten Künstler, wie überhaupt die große Mehrzahl aller irgendwie schöpferischen Menschen, in ihrem rein physischen Leben in Eroticis tatsächlich viel weniger aktiv als zahlreiche Durchschnittsmenschen sind, so ist das kein Widerspruch zu der oben konstatierten Tatsache, daß sie gleichwohl ausgesprochene und intensive Erotiker sind. Sie sind eben um so intensivere Erotiker des Geistes und der Seele. Weil alle Kunst in ihrem Kerne Auseinandersetzung des Mannes mit dem Weibe ist, darum ist die Hauptbeschäftigung der allermeisten Künstler während ihres ganzen Lebens die Beschäftigung mit Erotik, das Gestalten erotischer Gefühle, das Gestalten erotischer Sehnsüchte, das Gestalten erotischer Möglichkeiten. Man vergleiche, was ich weiter oben (S. 134) bereits über diesen Punkt gesagt habe; dem dort gesagten ist nur noch hinzuzufügen, daß wir heute wissen, daß sich hinter zahlreichen scheinbar gänzlich abwegigen Motiven ebenfalls nichts anderes als Erotik verbirgt, und zwar nur in einer mehr oder minder seltsam verlarvten Form. Der Künstler reagiert also den überwiegenden Teil seiner erotischen Spannungen auf diesem Wege ab. Der weiter oben zitierte Psychologe Otto Rank sagt an derselben Stelle: „Der Künstler kommt bei der Nöti-

143. Das Gefühl. Aquarell von Henry Monnier. 1825

144. Versöhnen wir uns! Französischer Schabstich von Vincent. 1830

gung zur intensiveren Verdrängung zu demselben Ausleben seiner mächtigen Triebregungen in der Phantasie." In diesem Zusammenhang sei übrigens noch darauf hingewiesen, daß dieses ungeheure Überwiegen der erotischen Motive im künstlerischen Gestalten zugleich der drastischste Beweis für die oben (S. 57) geschilderte große Rolle des Auto-Erotismus im allgemeinen ist. Nur diesem kann eine solche nie versagende Fülle von Anregungen entspringen. Wenn ich an der eben zitierten Stelle bei der Charakteristik des Auto-Erotismus hinsichtlich der bildlichen Ausstrahlungen nur auf eine bestimmte Kategorie direkt erotischer Darstellungen (Wandkritzeleien usw.) verwiesen habe, so geschah dies, wie auch erwähnt, mit voller Absicht. Ich wollte den späteren Ausführungen nicht vorgreifen. Nachdem aber inzwischen von mir gezeigt ist, daß alle Kunst sublimierte Erotik ist, muß an dieser Stelle hinzugefügt werden, daß sie, genauer ausgedrückt, die sublimierte Form der ewig wirkenden Auto-Erotik ist.

Schon bei kurzem Nachdenken stößt man noch auf einen anderen überzeugenden Beweis für den inneren Zusammenhang zwischen künstlerischer Produktion und gesteigertem Triebleben. In der Pubertätszeit ist bekanntlich bei allen Menschen das Triebleben am stärksten. Es gibt unendlich viele junge Leute, die in diesen Jahren mit täglich mehrmaligen und nicht selten Stunden währenden Erektionen zu kämpfen haben. Da nun die meisten Menschen in dieser Periode ihres Lebens wenigstens vorübergehend zum schaffenden Menschen, also zum Künstler, und zwar vornehmlich zum Dichter werden, und da weiter die wirkliche künstlerische Veranlagung eines Menschen in dieser Periode gemeinhin ihre erste gesteigerte Entfaltung erlebt — in dieser Periode, die übrigens bei allen genialen Menschen länger währt, als bei anderen Menschen, sind

Die Versuchung des heiligen Antonius
145. Parodistische Lithographie auf ein Bild im Louvre. 1835

alle berühmten Erstlingsdramen der Weltliteratur geschrieben worden —, so kann es sich bei diesem Zusammentreffen eben niemals bloß um einen Zufall drehen, sondern es muß sich um den Schlüssel zum Geheimnis der letzten Triebkräfte zur künstlerischen Produktion handeln. Um den Zusammenklang von Gleichartigem oder voneinander Abhängigem. Und so ist es auch. Sinnlichkeit ist Schöpferdrang. Kunst aber ist ideologisierter Schöpferdrang, poetisch formulierte Sinnlichkeit. Da sich zahlreiche große Künstler außerdem dadurch auszeichnen, daß bei ihnen das Triebleben, wie gesagt, ganz auffallend früh einsetzt, nicht selten schon im fünften oder sechsten Lebensjahr, so haben wir darin den vollauf erklärenden Schlüssel für das künstlerische Wunderkind, das oft schon in demselben Alter die Welt mit seinen künstlerischen Taten in Erstaunen setzt. Vor mehr als einem Dutzend Jahren brachte der Simplicissimus zu einem Bild des genialen Rudolf Wilke „Das musikalische Wunderkind" den sehr treffenden Vers: „Es ist zwar noch nicht stubenrein, doch spielt es schon wie Rubinstein." Die echte künstlerische Produktion setzt also in solchen Fällen schon lange vor der eigentlichen Pubertätszeit ein. Aus der unendlich langen Reihe derartiger Wunderkinder nenne ich

nur zwei, die nicht bloß Wunderkinder blieben, und die an sie geknüpften Erwartungen später enttäuschten, sondern die sich vom Wunderkind zum allergrößten Künstler entwickelt haben: Raffael und Mozart; beide haben bereits im Alter von sechs und sieben Jahren künstlerisch produziert und die Welt mit echten Taten in Staunen versetzt.

Das Weiterspinnen der bis jetzt von mir entwickelten Gedanken nach einer anderen Richtung führt zu weiteren aufschließenden Einsichten und Ergänzungen über die Geburt des Schöpferischen. Die wertvollsten Feststellungen scheinen mir diese zu sein: Intensität des Trieblebens hat stets zwei wichtige Konsequenzen im Gefolge: Häufigeres sich Wundstoßen an den brutalen Ecken und Kanten der Wirklichkeit und intensiveres Empfinden aller daraus resultierenden Schmerzen, d. h. ein im allgemeinen qualvolleres sich Bewußtwerden über alle vorhandenen Defizite des Lebens. Was die große Mehrzahl aller Menschen gleichgültig läßt und nicht im geringsten irritiert, kann das Hirn und das Blut des übersteigerten Triebmenschen kochen machen und zum Überschäumen bringen. Aus den gleichen Gründen ist er anspruchsvoller gegen das Leben, darum aber auch um so weniger befriedigt von den Geschenken und Erfüllungen des Schicksals. Der von der Natur mit einem intensiven Triebleben Ausgerüstete, also u. a. der Künstler, ist ständig und viel mehr als alle Menschen voll der unerfüllten Sehnsucht. Woraus sich wiederum der gesteigerte Umfang seiner Phantasie erklärte. Die Phantasie ist die Sehkraft des Wunsches. Je intensiver die Wünsche auftreten, um so reicher entfaltet sich die Phantasie. Diese Tatsache ist um so bedeutsamer und um so folgenschwerer, als der Künstler andererseits, und wiederum infolge seines intensiveren Triebslebens, unendlich viel mehr Glücks- und Qualmöglichkeiten als der gewöhnliche Sterbliche konkret zu erfühlen vermag. Die Grenzen des Sicht- und des Empfindbaren sind für den Künstler sowohl nach der Tiefe als auch nach der Höhe unendlich erweitert, und zwar immer entsprechend der besonderen Intensität seines Trieblebens. Das ist ein in seiner Zusammenwirkung kaum übertreibbarer Umstand: Aus ihm ergibt sich die offenbarende Wirkung großer Kunstwerke: was innerhalb jener erweiterten Grenzen liegt, sind für den gewöhnlichen Sterblichen bis dahin unbekannte Welten.

Tändeleien

146. Stahlstich nach einer Zeichnung von N. Maurin. 1832

Wenn wir uns nun in diesem Zusammenhang vergegenwärtigen, welch große Rolle die unerfüllte Sehnsucht im Leben eines jeden einzelnen Menschen spielt, wenn wir uns weiter daran erinnern, was ich im letzten Abschnitt darlegte: daß ohne den größten Umfang an innerlich erlebter Qual auf keinem Gebiet, selbst auf dem des Lachens nicht — denn jede echte Heiterkeit ist immer aus großem Schmerz geboren — jemals ein großer, die Welt erschütternder Künstler entstehen kann, so ist es vielleicht gar nicht zu kühn, wenn man die kategorische Schlußfolgerung auszusprechen wagt, daß bei der Geburt des Schöpferischen der Schmerz die entscheidende Rolle spielt, daß nur aus dem leidenden Menschen ein schaffender Mensch, ein formenbildender Mensch ent-

stehen kann. Mit anderen Worten: Es grenzt nicht nur an Wahrscheinlichkeit, sondern ist fast Sicherheit, daß der seelische Schmerz bei der Entwicklung eines Individuums zum Künstler eine viel entscheidendere Rolle spielt als das angeblich angeborene Künstlertum. Angeboren muß auf Grund irgendwelcher günstiger Kombinationen bei den Vorfahren vielleicht die formale Begabung sein. Diese kann jedoch außerdem als ein durch gesteigerte Allgemeinbildung erzieltes Kulturergebnis angesprochen werden, als ein allgemeiner und natürlich gewordener Sinn für Rhythmus und Gleichgewicht (Harmonie). Denn es ist daran zu erinnern, daß rein formale Begabung unendlich häufig ist, und daß man eine solche mitunter bei ganzen Völkern findet; man denke nur an die Japaner und die japanische Kunst, die den Begriff der gänzlichen Talentlosigkeit überhaupt nicht zu kennen scheint. Alles Weitere, aber eben das Entscheidende, das, was Können zu Kunst stempelt, dürfte wahrscheinlich davon abhängen, wie stark ein von der Natur mit einem intensiv gesteigerten Triebleben ausgerüstetes Individuum am Leben leidet, sei es auf Grund seiner von den Voreltern überkommenen Erbmasse oder auf Grund tief in seine Seele einschneidender Erlebnisse, und weiter: wie sehr oder wie wenig er sich auf andere Weise von diesen Qualen zu befreien vermag. Tatsache ist jedenfalls, daß es keinen einzigen großen Künstler gibt, in dessen Leben nicht beide Merkmale nachzuweisen wären. Es gibt keinen einzigen, an dem nicht das Vorhandensein, das Drängen eines intensiven Trieblebens auffällig gewesen wäre, und es gibt ebensowenig einen einzigen großen Künstler, der nicht ganz fürchterlich am Leben gelitten hätte; wahrscheinlich viel mehr als die allermeisten seiner Mitmenschen.

Daß aus diesem mit einem gesteigerten Triebleben fast unzertrennlich verbundenen größeren Qualempfinden tatsächlich jene dunkle Kraft stammt, die immer und immer wieder einzelnen Individuen die Zunge und die Hand löst, und es ihnen so ermöglicht, aus ihren Schmerzen Kunstwerke zu schaffen, scheint mir wirklich mit größter Wahrscheinlichkeit der Fall zu sein. Gleichwohl möchte ich, wiederholt, betonen, daß es sich in dieser Erkenntnis, so umfassend sie sich auch bestätigen sollte, im günstigsten Fall doch nur um eine Teillösung des Problems handeln kann. Niemals darf man die großen Lücken übersehen, die noch in verschiedener Richtung klaffen. Wenn selbst bis zu diesem Punkt die Zusammenhänge richtig gedeutet sind, so taucht doch sofort der selbstverständlich sehr nahe liegende Einwand vor einem auf: Gibt es denn außer den Schaffenden nicht auch noch andere Menschenkategorien, die vom Schicksal ebenfalls mit einem gesteigerten Triebleben, mit einem früheinsetzenden Triebleben und auf Grund von alledem auch mit einem qualvolleren Leiden am Leben bedacht sind, und bei denen — denn das ist das Wesentliche! — sich die daraus entstehenden seelischen Konflikte in einer wesentlich weniger erhebenden Weise lösen? Und die Antwort auf diesen sehr unangenehmen Einwand muß leider lauten: Solche andere Menschenkategorien gibt es tatsächlich, und ihre aus denselben Untergründen stammenden Lösungen sind nicht nur bloß weniger erhebend, sondern sie gehören geradezu zu den düstersten Schattenseiten der Menschheit. Diese anderen Menschenkategorien, die man bei der Untersuchung dieses Problems niemals außer acht lassen darf, sind das unheimlich große Heer der seelisch Erkrankten, der Neuropathen, und die ebenfalls nicht kleine Zahl „geborener" Verbrecher. Diese beiden Kategorien sind tatsächlich noch umfangreicher als die der Schaffenden. D. h. diese Formen der Lösung sind zweifelsohne viel häufiger als die der künstlerischen Sublimierung. Daß in beiden Fällen, bei den Neuropathen und bei gewissen Verbrecherkategorien, dieselben Grundvoraussetzungen

147. Das Feuer. „Laß mich . . . ich fürchte mich vor dem Donner!" Galante Lithographie von N. Maurin. 1832

wie bei den Künstlern und den intensiv schaffenden Menschen überhaupt — hoch gesteigertes Triebleben, außergewöhnlich frühes Einsetzen des Trieblebens und zumeist auch ganz intensive Seelenqualen — vorhanden sind, bedarf heute keiner eingehenderen Begründung mehr. Es ist eine für die Wissenschaft längst notorische Tatsache, daß alle echten Neuropathen, jene bedauernswerten Melancholiker, Choleriker und Hysteriker, jene, die an Platzangst, an Verfolgungswahn, an Kleptomanie, an unstillbarem Wandertrieb usw. leiden, fast ausnahmslos diese Merkmale (einzeln oder insgesamt) in ihrem körperlichen und seelischen Habitus aufzuweisen haben. Und es ist nicht weniger notorisch, daß man dasselbe bei allen sogenannten konstitutionellen Verbrechern (Lustmörder, Brandstifter usw.) konstatieren muß. Die physiologische Voraussetzung für das Kriminelle ist immer ein heftig gesteigertes Triebleben; zum Kriminellen entwickeln sich bestimmte Veranlagungen nur auf Grund dieser Voraussetzung; es gibt überhaupt keinen Verbrecher ohne ein starkes Triebleben.

Aber diese Kongruenz im Triebhaften geht noch weiter. Wenn wir uns daran erinnern, daß der Künstler immer nur sich gestaltet, immer nur Teilen seines eigenen Selbst Form gibt, daß alle Schöpfungen seiner Phantasie nach dem schon zitierten Worte Goethes nur Seiten sind, die er von sich selbst losgerissen hat, und wenn wir uns außerdem ständig dessen bewußt bleiben, daß alles Kunstformen niemals etwas anderes als sublimiertes Triebleben ist, — wenn wir uns alles dessen erinnern, dann können wir unmöglich übersehen, daß jedenfalls alle Großen im Reiche der Kunst zugleich ein Gefäß der verbrecherischsten Leidenschaften und Instinkte sind. Es ist wahrscheinlich sogar unwiderleglich, daß sie nur durch die ihnen eigene künstlerische Sublimierungskraft davor bewahrt blieben, Verbrecher schrecklichster Art zu werden, und zwar nicht nur solche, die bloß den Philister schrecken, sondern die aller Welt Grauen und Entsetzen einflößen würden: Schamlose Exhibitionisten, ruchlose Sadisten, raffinierte Räuber und Diebe, und vor allem Mörder jeder Kategorie: Vatermörder, Muttermörder, Lustmörder, Giftmörder usw. Wilhelm Stekel sagt über diesen Punkt: „Der Künstler sublimiert seinen Zerstörungstrieb, seine kriminellen Anlagen, seine asoziale Einstellung vergangener Epochen und wird ein Schaffender: Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker, Prophet, Erfinder usw." Und weiter: „Der Verbrecher lebt seine Triebe aus, der Künstler erledigt sie in seinen Werken" (II, S. 164). Das ist jedoch nicht nur eine psychologische Einsicht der Fachwissenschaft, sondern die Tiefblickenden unter den Künstlern haben diese Zusammenhänge ebenfalls erkannt und zum Teil noch pointierter ausgesprochen. Hebbel schrieb einmal über Shakespeare in sein Tagebuch: „Daß Shakespeare so viele Mörder dichten konnte, rettete ihn davor, selbst ein Mörder zu werden." Wenn dieses tiefe Wort aber für den großen Briten gilt, so gilt es folgerichtig mit derselben Unbedingtheit für Hebbel selbst, nicht weniger für einen Grabbe, für einen Dostojewski und für unendlich viele andere, ähnlich Geartete.

Aber auch noch einen zweiten, ebenfalls unabweisbar sich aufdrängenden Umstand können wir nicht übersehen, und das ist der, daß die besondere künstlerische Intensität im Werk eines Künstlers oft nur in der durch pathologische Umstände begründeten Hemmungslosigkeit des betreffenden Künstlers ihre ausreichende Erklärung findet. Aus der Reihe der Künstler, deren Schaffen sich durch eine besondere Intensität auszeichnet, nenne ich als charakteristische Beispiele nur die folgenden: Matthias Grünewald, Hugo van der Goes, Michelangelo, Tintoretto, Lionardo, Raffael, Cellini, Rembrandt, Franz Hals, Greco, van Gogh. Nun: Grünewald, Goes, Michelangelo, Rembrandt waren im Leben ausnahmslos schwere Melancholiker, Tintoretto und Cellini waren fast

Im Chambre separée

Farbige Lithographie von J. Kainer. 1913

(Mit Erlaubnis des Kunstverlags Hugo Moses, Berlin)

148. Endlich allein. Erotisches Gemälde von Heinrich Lossow. 1880

lebensgefährliche Choleriker, Raffael ein hemmungslos ausschweifender Wüstling (Ursache seines frühen Todes), Franz Hals war ein notorischer Trunkenbold (wahrscheinlich ein sogenannter Quartalssäufer), Greco war ein schwerer Neuropath, Goya ein ganz ausgeprägter Sadist, van Gogh ein Schyzophrene usw. Diese Reihe könnte man in jeder Richtung sehr lang fortsetzen. Es wäre geradezu grotesk, die engsten Zusammenhänge, die zwischen einer solchen seelischen Grundstimmung und der spezifischen Intensität im künstlerischen Gestalten dieser und ähnlicher Künstler unbedingt vorhanden sein müssen, nicht sehen oder gar ableugnen zu wollen. Von Greco wurde z. B. lange und vielfach behauptet, die Verzerrung seiner Figuren resultiere einzig aus einem Sehfehler, er hätte an Astigmatismus gelitten. O ja, daran litt er schon: an Astigmatismus seiner Seele. Diese wurde durch die Gewalt seiner Triebe und durch die nicht überwindbaren Hemmungen der Wirklichkeit in Qualen verzerrt und verbogen.

Diese und ähnliche unabweisbare Zusammenhänge und Kongruenzen bilden einen Hauptteil des großen ungelösten Restes am Problem des Schöpferischen. Diesen Rest löst man jedoch am allerwenigsten, wenn man ihn in der Art wie Lombroso, Nordau, Möbius und verschiedene andere zu lösen versucht, indem man den Künstler analog dem konstitutionellen Neuropathen und dem „geborenen" Verbrecher für entartet erklärt. Der Schaffende ist absolut nicht deshalb, weil er ein Schaffender ist, krank. Sein Hirn ist gar nicht physisch degeneriert, er ist nicht entartet. Das gerade Gegenteil ist der Fall. Die meisten Schaffenden haben sogar ein besonders leistungsfähiges Gehirn, was sie schon durch den Reichtum ihrer Phantasie und durch den großen Umfang ihrer geistigen Produktion für jeden, der nicht voreingenommen ist, hinreichend beweisen. Künstlerschaft und Schöpferkraft sind kein Beweis für eine Form von Geisteskrankheit, sondern viel eher für eine Form von besonderer Geistesgesundheit. Denn sie setzt den

damit Ausgerüsteten in den Stand, seine intensiven Triebe, seine mitunter unheimlichen Affekte in der denkbar sublimiertesten Form, im erhabenen und erschütternden Kunstwerk abzureagieren. Der Schöpferische hat die Kraft, sich von seinen Spannungen in der sozial edelsten Weise, die die Menschheit kennt, zu befreien. Es ist also nicht das Kranksein, was den Schaffenden mit dem Neuropathen und dem Verbrecher verbindet, sondern das besondere Gesundsein ist es, das ihn von den sich und andere Zerstörenden durch eine unüberbrückbare Kluft trennt und unterscheidet.

Erkennt man dieses, das besondere Gesundsein des Schaffenden als das Wesentliche und als das Unterscheidende, so ergibt sich ganz von selbst, auf welchen Punkt allein die Fragestellung bei diesem Abschnitt des Problems zu konzentrieren ist. Die bei diesem Punkt zu stellende Frage kann nur lauten: Warum gelang dem einen die Sublimierung seiner gesteigerten physischen Antriebskräfte und seiner seelischen Konflikte, so daß er zu einem Schaffenden wurde, warum gelang dasselbe dem andern nicht, so daß entweder seine Seele oder seine ethischen Hemmungen versagten? Hierin vor allem scheint mir der noch ungelöste Rest des Geheimnisses vom Schöpferischen zu bestehen. Von den bis jetzt auf diese Frage vorliegenden Antworten möchte ich nur die des Individualpsychologen Alfred Adler anführen. Adler führt alle irgendwie überragenden Leistungen, wozu natürlich auch die künstlerischen gehören, auf eine ursprüngliche Organminderwertigkeit zurück. Der heiße Kampf, den das betreffende Individuum auskämpft, um die spezifische Minderwertigkeit zu überwinden, führt nach Adler stets zu einer Überkompensation im physischen Überbau des betreffenden Organs. Adler schreibt: „Dem ursprüng lichminderwertigen Sehorgan entspricht eine verstärkte visuelle Psyche". Und weiter: „Der kompensierende physische Überbau wird die physischen Phänomene des Vorausahnens und Vorausdenkens und ihre wirkenden Faktoren wie Gedächtnis, Intuition, Introspektion, Einfühlung, Aufmerksamkeit, Überempfindlichkeit, Interesse, kurz alle sichernden psychischen Kräfte in verstärktem Maße entfalten." (Der nervöse Charakter. S. 14.) Diese Erklärung, die m. E. der Forschung sehr wichtige Aufschlüsse in den verschiedensten Richtungen verheißt, widerspricht gar nicht der von mir oben betonten besonderen geistigen Gesundheit des schöpferischen Menschen. Denn diese ist es ja, die den Betreffenden zu der Überwindung der ihm angeborenen Organminderwertigkeit befähigt.

149. Der Brückenzoll. Galantes Gemälde von A. Fernando. 1910

Aber auch dann, wenn selbst diese wichtige Verbindungs-

brücke gefunden wäre, wären immer noch nicht aller Rätsel Lösungen gefunden, die dieses Problem in sich birgt. Noch bleibt die ebenfalls prinzipiell wichtige, von mir bis jetzt mit Absicht ignorierte Frage gänzlich offen: Wie erklärt sich die absolute schöpferische Unfruchtbarkeit des Weibes? Wie kommt es, daß beim Weibe zwar ebenfalls alle die oben genannten Grundvoraussetzungen vorkommen, die nach unserer heutigen Erkenntnis für das Entstehen von schöpferischer Produktionskraft nötig sind, daß sich diese beim Weibe aber niemals zum wirklich Schöpferischen wandeln, während sie sich andererseits sehr oft zum Negativen, zur Neurose und zum Kriminellen umbiegen? Denn das ist eben ein prinzipieller Unterschied zwischen Mann und Weib, daß dem Letzteren von der Natur das versagt ist, was man streng genommen unter Schöpferkraft zu verstehen hat. Manche Frauen haben die von den Männern geschaffenen neuen Formen köstlich variiert und reproduziert, aber keine hat die Formenwelt auch nur um eine einzige absolut neue vermehrt. Die große Kunst ist eine rein männliche Angelegenheit, und das Weib ist in ihr stets Objekt und nie Subjekt. Die Kunst ist individuell angesehen eine der ideologischen Formen, in denen speziell der Mann seine spezifische Wesenheit manifestiert und in der immer erneuten Beschäftigung mit dem Weibe erledigt. Die Frau vermag sich in dieser Weise nicht mit dem Manne auseinanderzusetzen. Denn es gibt eben keine spezifisch weibliche Kunst in dem Sinne, wie es eine spezifisch männliche Kunst gibt. Daß dieser fundamentale Unterschied zwischen Mann und Weib in der natürlichen Rollenverteilung der beiden Geschlechter beim menschlichen Reproduktionsprozeß begründet ist, also in der prinzipiellen Aktivität des Mannes und in der ebenso prinzipiellen Passivität des Weibes, dürfte kaum einem Zweifel unterliegen: Schöpferisch sein setzt voraus, daß man auch aktiv sei. Aber mit dieser Formel ist die Frage nur gestellt und nicht beantwortet. —

Der Ersatz für innere Wärme
150. Farbige Radierung von Icart

Um zum Schluß dieses Abschnittes wenigstens an einem einzigen konkreten Beispiel die Intensität des Trieblebens schöpferischer Menschen zu illustrieren, schalte ich hier zwei Liebesbriefe des großen Arbeiteragitators Ferdinand Lassalle an eine unbekannte junge Frau ein. Diese beiden Briefe befanden sich in Konzeptabschriften unter dem seit einem Menschenalter verschollenen Nachlaß von Lassalles Briefen und Schriften, die vor kurzem von dem verdienstvollen Lassalle-Forscher Gustav Mayer nach jahrelangem Suchen wieder aufgefunden wurden, und nun von ihm mit Einleitungen und Erläuterungen versehen in der Deutschen Verlagsanstalt erscheinen. Nach einer Notiz der Gräfin Sophie Hatzfeld, Lassalles berühmter Freundin, die verständnisvoll auch diese Briefe ihres großen Freundes aufbewahrte, soll Lassalle 18 Jahre alt gewesen sein, als er diese Briefe schrieb. Der erste Brief lautet:

„In Fieberhitze liege ich, und meinen ganzen Körper überläuft ein leiser Schauer, der sich umsetzt in die verzehrendste Glut, meine Blutgefäße dehnen sich bis zum Zerspringen, losgebunden martert mich meine Phantasie mit Gebilden der Lust, so voll zugleich von unerträglicher Folterqual, daß mir der rote Zorn aus dem Auge springt, mein ganzes Leben ist aufgegangen in Wollust, in unaussprechliche Wollust nach Dir ... Alles Feste ist aus mir gewichen, ich habe mich aufgelöst in unendliches Begehren und Sehnsucht; in Sehnsucht? Nein, fort mit dem kalten blauäugigen Ausdruck, nein, in gierigen Durst und zähneknirschenden Hunger, in Durst nach Blut und Hunger nach Fleisch, und es ist Dein Leib, nach dem ich hungere und Dein Blut, das ich dürste, Dir zu saugen aus Busen und Lippe ... Nein, nein, ich mag sie nicht länger tragen die Qual der Selbstverzehrung, herauswälzen muß ich den Lavastrom aus dem Vesuv meines Innern. Ergebung, Verzichten ist meine Sache nicht, ich muß es Dir sagen, Du mußt mich hören ... so höre mich, Weib ... Weib, höre mich ... ich will ruhig zu Dir sprechen und kalt. Sieh, ich habe nie ein Bedürfnis gekannt, ich bin es gewohnt, daß die tausendarmige Erfüllung meilenweit vorhereilt einem jeden meiner Bedürfnisse, sie befriedigt, eh sie entstehen ... Seitdem ich Dich gesehen, ist der Teufel meines Blutes freigeworden und schüttelt mich wie der Sturm das Schiff, und ich kann ihn nicht bekämpfen und mag ihn nicht bekämpfen; ihn bekämpfen wäre Todessünde gegen den obersten Gott, den Gott der Wollust und des Fleisches. Weib, weißt Du, was Schönheit ist? Sie ist die körperliche Offenbarung Gottes, und die Wollust ist die große heilige Passion für den fleischgewordenen Gott. Seitdem ich Dich sah, schwindet mein Blut unter der austrocknenden Glut, die Du erregt hast, dorrt mein Fleisch: Mir ist, als sähe ich fahl werden den Glanz meines Auges und welk die Haut meiner Glieder. Mir ist, als legt' ich in jeder Minute Menschenalter zurück. Du mußt löschen diese trockene Glut. Ich sage Dir, Du sollst, Du mußt sie löschen. Ich will nur eine Nacht von Dir und will meine Seligkeit hingeben für diese Nacht. Ich will mich auflösen in Deinem Arm in dieser Nacht. Tropfenweis sollst Du meine ganze Mannheit trinken in dieser einen Nacht. Ich verspreche Dir Himmelsseligkeit für diese Nacht, aber ... ich muß sie haben ... hörst Du? Ich muß sie haben, diese Nacht. Ich will aus Deinem Leib ein Kind zeugen in dieser Nacht, das der Gott werden soll künftiger Geschlechter. Du wirst sie mir nicht verweigern diese eine Nacht, weh mir und Dir, wenn Du es tätest. Schütze nicht Prüderie vor, nicht Sittsamkeit, nicht Pflicht der Ehe, ich weiß, Du verlachst sie, diese Borniertheit des Bürgers, die er Tugend nennt, diese Ammenmärchen der Großmutter. Entweder ich verstehe es nicht mehr, aus dem Blick die Seele des Menschen zu lesen, oder mir sagt die feuchte Wollust Deines Auges, Dir genügt nicht die hektische Umarmung Deines Graukopfs ... oh ... komm zu mir ... und wenn unsere Lüste um die Wette rennen, will ich die Deinigen zu Tode hetzen. Bist Du fromm, so will ich einen Priester zwingen, daß er Dir Absolution erteile, aber Du bist es nicht, auf Deiner Stirne thront Luzifer, der gefallene und darum dreimal schönere Engel der Schuld und der Wollust. Bist Du gewöhnt an die fade Weise unserer Galants in Courtoisie und Ritterdiensten, ... nun laß ihn Dir vergehen, diesen Geschmack, ich muß ohne alle Umschweife glücklich werden ... ich habe nicht Zeit zur Geduld eines Laffen, oder willst Du Ritterdienste? Gut, auch das, aber erst diese Nacht, erst eine Nacht, dann will ich Berge ebnen. Oder wirst Du die alte abgebrauchte Farce spielen und entrüstet sein wollen und von Verzeihung sprechen??!!! Oh, Du hast nichts zu verzeihen, ich mag sie nicht, Deine Verzeihung, ich will Deine Liebe; nein, ich will auch Deine Liebe nicht, Du bist zu stolz, zu lieben oder geliebt zu werden. Ich will Deinen Besitz. Aber, wärest Du grausam, verweigertest Du, was ich fordere, Unglückselige, nun, höre, so antworte mit Hohn, .. mit Kälte, Verachtung ... daß sich das Feuer meiner Liebe verwandeln möge in die Flammen eines Hasses, dessen Gluten ein Gebirge von Eis schmelzen würden. Auch dann hab' ich mich wieder. ... So oder so. Ich muß mich wiederfinden. Leb wohl!"

Diesem ersten Brief ließ Lassalle sofort einen zweiten ähnlichen folgen. In einem dritten Brief, dessen Konzept aber durchstrichen ist, so daß nicht feststeht, ob er abgeschickt worden ist, kommen noch folgende bezeichnende Drohungen vor. Lassalle schreibt, daß er dann hinter ihr stehen werde, „ein zürnender Dämon der Rache, des Zornes", daß er sie schonungslos verfolgen werde: „Verdorren und welken soll unter dem Brodem meines Hasses alles, was Dich anlacht. Es soll die Aufgabe, die einzige Bestimmung meines Daseins werden, Dich langsam lächelnd zu vernichten."

Wer die betreffende Dame gewesen ist, an die diese Briefe gerichtet waren, ob Lassalle an das Ziel seiner Wünsche gelangt ist, und wenn nicht, ob seine Drohungen irgendeine Konsequenz gehabt haben, oder nur auf dem Papier geblieben sind, — alles das läßt sich nicht feststellen. Diese drei Briefe sind alles, was man von dieser Angelegenheit weiß. Aber das ist für unsere Zwecke auch relativ gleichgültig. Uns sollen diese Briefe nur Dokumente der Intensität des Trieblebens eines schöpferischen Menschen sein, und das sind sie, wie wohl nicht bestritten werden kann, im denkbar höchsten Maße

Toilette der Venus

151. Erotische Zeichnung von Aubrey Beardsley. 1895

152. Im Schlafwagen. Galante Illustration

Ein noch wilderes, ein noch brünstigeres Gebaren der Sinne ist kaum denkbar. Der Philister wird beim Lesen dieser Briefe gewiß vor sittlicher Entrüstung ob solcher Gemeinheit und Zügellosigkeit die Hände über dem von Anstand geschwellten Bauch zusammenschlagen. Ich denke nicht daran, seinem Beispiel zu folgen. Denn wenn ich diese Briefe auch gar nicht zu solchen Genietaten stempeln will, die dem sowieso unsterblichen Ruhm Lassalles neue unvergängliche Ruhmesblätter hinzufügen, so nehme ich doch nicht den geringsten Anstand zu sagen: Auf mich wirken diese Briefe wie ein grandioses Naturschauspiel, und ich empfinde diese Zügellosigkeit, die so direkt und so kühn auf ihr rein sinnliches Ziel losstürmt, als viel moralischer, wie wenn Lassalle seine heißen Triebe in die üblichen schwärmerischen Redensarten von ewiger Liebe eingewickelt hätte.

*

Von der Schaffenskraft zum Schaffensdrang. Um zu einem Abschluß in der Fragenkette zu kommen, ist nun noch kurz das Problem zu erörtern: Welches ist die entscheidende Triebkraft, die den Künstler von der ihm eigenen Schaffenskraft zu dem in den meisten Fällen unwiderstehlichen Produktionszwang führt? Was ist es, was ihn dazu treibt, sein geheimstes Inneres nach außen vor die Augen von aller Welt zu stellen? „Sein Inneres nach außen zu projizieren", wie die wissenschaftliche Formel lautet.

Die erste allgemeine Antwort auf diese Frage lautet: Auch hier handelt es sich um die Manifestation eines potenziert auftretenden, allen Menschen eigentümlichen Urtriebes oder mehrerer solcher Urtriebe. Der Heidelberger Psychiater Pringshorn leitet diesen Drang aus einer allen Menschen angeborenen Ausdruckstendenz her, deren erstes Ziel Betätigungsdrang ist, und dem nachweislich jeder Mensch und in augenfälligster Form jedes Kind unterliegt. Jedes halbwegs gesunde Kind will sich, sofern es nicht schläft, unausgesetzt betätigen. Es handelt sich hier also um seelische Kräfte, die unbewußt wirken. Das zweite Ziel der Ausdrucksbewegung ist stets das der Bereicherung der Umwelt, welches ganz von selbst zum sogenannten Schmucktrieb führt. Schmucktrieb ist formgewordene Umweltbereicherung. Dieser Schmucktrieb ist ein Bedürfnis des Menschen, sich nicht passiv der Umwelt einzuordnen, sondern ihr Spuren seines Daseins einzuprägen, und zwar über den Bereich zweckhafter Tätigkeit hinaus; also ebenfalls eine seelisch unbewußt wirkende Kraft. Zu diesem Streben nach Umweltbereicherung rechnet Pringshorn in erster Linie die Kunst und die Mode. Darnach würde also die knappste Formel über diese Seite des Wesens der Kunst lauten: Kunst ist als Erscheinung die edelste Form der jedem Menschen innewohnenden Ausdrucksbewegung. Aber das ist nach meiner Meinung eine nicht erschöpfende und eine auch nicht deutlich genug poin-

tierte Antwort auf die obige Frage. Es drängt sich einem nämlich sofort die weitere Frage auf: Angenommen, es sei Ausdruckstendenz. Aber was ist Ausdruckstendenz und was ist Ausdrucksbewegung? Man muß also unbedingt zu noch tieferen Quellen hinabsteigen.

Wir wissen auf Grund der früheren Darlegungen, daß jedes Kunstwerk ein An-den-Tagbringen von Affekten ist, und zwar von besonders starken Affekten. Wir wissen weiter, daß damit jedes Kunstwerk ganz von selbst zu einem Geständnis wird. Wenn wir diese Tatsache festhalten, kommen wir allmählich ganz von selbst zum Kernpunkt. Jedes Kunstwerk ist ein uns, der Mit- und der Nachwelt, förmlich aufgedrungenes Geständnis. Denn dieses Geständnis ist von niemandem gefordert worden, es wird vom Künstler stets ganz freiwillig abgelegt, ja er schreit es in der pointierten Form des von ihm geschaffenen Werkes jedem förmlich in die Ohren: Schau hier in mein Inneres, ich habe es dir aufgetan, du kannst alles sehen, und du sollst alles sehen, meine Nacktheit und außerdem — meine Schönheit. Das Letztere aber ist des Geheimnisses Kern, und mit dieser Erkenntnis und erst durch sie ist die letzte Wurzel davon gefunden, was Ausdruckstendenz und Ausdrucksbewegung ist. Der Künstler formt nämlich, wenn er sich offenbart, in erster Linie sein Ideal-Ich. Also ist die ewige und letzte Triebkraft, die hinter dem Produktionszwang steht, der Narzismus, der Trieb zur Selbstvergottung und der hiervon ausstrahlende Exhibitionsdrang. Diese beiden menschlichen Urtriebe, die wir am Kinde in der leichtesten Weise beobachten und tagtäglich nachweisen können, sind also in ihrer potenzierten und entwickelten Form die entscheidenden Triebkräfte zur künstlerischen Produktion. Es ist der besonders intensive Glaube an die eigene Schönheit, die ständig den Künstler dazu drängt, sein Wesen an den Tag zu bringen. Sein Wesen an den Tag bringen ist aber wiederum gleichbedeutend mit psychischem Exhibitionismus. Der deutlichste Ausdruck hierfür sind im Literarischen die Autobiographien der Dichter, im Malerischen die Selbstporträts der Maler. Die Vorliebe, sich selbst zu porträtieren, die man bei so vielen Malern begegnet, hat ihre Doppelwurzel im Narzismus und im Exhibitionismus. Selbstporträts sind in des Wortes wahrhaftestem Sinne sich selbst bespiegelnde Selbstvergottungen. Wenn kein einziger Künstler, wie ich weiter oben betonte, jemals die Natur demütig abschreibt, so tut er das am allerwenigsten mit seinem im Selbstporträt nach außen gekehrten Inneren. Er schreibt von sich das ab, was er für irgendwie wertvoll hält: Energie, Melancholie, Ironie, Stolz, Menschenverachtung, Demut und Boshaftigkeit, genau so wie Güte. Man nennt dies gemeinhin Mut zur Wahrheit. Unendlich viel deutlicher ist es, wenn man es in allen Fällen als mehr oder minder klare Selbstbewunderung bezeichnet. Denn ein solcher kraftzeu-

153. Im Variété. Galante Illustration von Heinrich Zille. 1918

gender Trieb muß zugrunde liegen, wenn Künstler die große geistige und physische Kraft finden wollen, die z. B. für einen Goethe nötig war, den Wilhelm Meister, für einen Gottfried Keller, den grünen Heinrich, für einen Rembrandt, die großen, gewaltigen, in die tiefsten Tiefen seiner Seele dringenden Selbstporträts zu schaffen. Das heißt, dieser stärkste menschliche Antrieb, den es gibt, ist nötig, um überhaupt dauernd und in großem Umfang künstlerisch produzieren zu können, weil eben alles künstlerische Schaffen, wie ich durch den Nachweis zeigte, daß jeder Künstler nur sich gestaltet, ein einziges autobiographisches Gestalten darstellt, ein immer neues Abreißen einer neuen Seite des eigenen Ichs. Solches vermag nur der im Künstlerischen sublimierte narzisstische Exhibitionsdrang zu erreichen.

Wird nachgewiesen, daß es immer psychischer Exhibitionismus ist, wenn der Künstler gestaltet, so ist hiermit zugleich ein anderer Beweis erbracht, nämlich der des dauernden Infantilismus, der außerdem jedem Künstler das Gepräge gibt; jeder echte Künstler bleibt tatsächlich bis zu einem gewissen Grade immer Kind. Auch das Kind ist, wie ich schon oben hervorhob, im stärksten Maße exhibitionistisch, und es ist stets in hohem Grade in seine eigene Schönheit verliebt; es will diese aller Welt zeigen, es will auf diese Weise die Menschen verführen, es lieb zu haben. Das ist eine Haupterscheinungsform der kindlichen Auto-Erotik. Es ist eine naheliegende und gar nicht abwegige Schlußfolgerung, wenn man von diesem Gesichtspunkt aus auch das künstlerische Selbstporträt in die Rubrik der ewig wirksamen Auto-Erotik verweist. Der Künstler will durch die Vorführung seines Ideal-Ichs bestechen und verführen. Er will auf der höchsten Sprosse der seelischen Stufenleiter im wesentlichen dasselbe Ziel erreichen, das der kindliche und physische Exhibitionist auf der untersten Sprosse anstrebt; er will auf die nach seiner Meinung sicherste Methode erreichen, daß man sich in ihn verliebe. Natürlich ist auch dies ein durchaus unbewußter und in seinem Endziel durchaus unerkannter Vorgang. Beim Kind sowohl als auch beim Künstler.

Selbstverständlich ist damit nicht gesagt, daß alles künstlerische Schaffen seinem Schöpfer im Wesen unerkannt sei und unerkannt bleibe. Unzählige Künstler, und vor allem die wirklich Großen, wissen ganz genau, daß sie in ihren Werken ihre entkleidete Seele auf den Markt bringen. Weil aber so viele Künstler sich klar darüber sind, daß ihr künstlerisches Schaffen das öffentiche Entblößen aller Heimlichkeiten ihrer Seele von den äußeren Maskierungen ist, darum sind die scheuen und besonders feinfühligen künstlerischen Individuen auch häufig so zurückhaltend und so zögernd in der Veröffentlichung ihrer Werke.

Das also sind die Kräfte, die hinter dem stehen, was man Ausdruckstendenz und Ausdrucksbewegung nennt, und sie dürften wohl das letzte Geheimnis dessen bilden, was an die seelisch begründete Schaffenskraft den ewigen künstlerischen Schaffensdrang heftete.

*

Das galante Anerbieten

Englischer Schabstich von J. Young nach einem Gemälde von J. Hoppner. 1788

154. Die Liebesbereite. Heute! Galante Berliner Lithographie. Um 1860

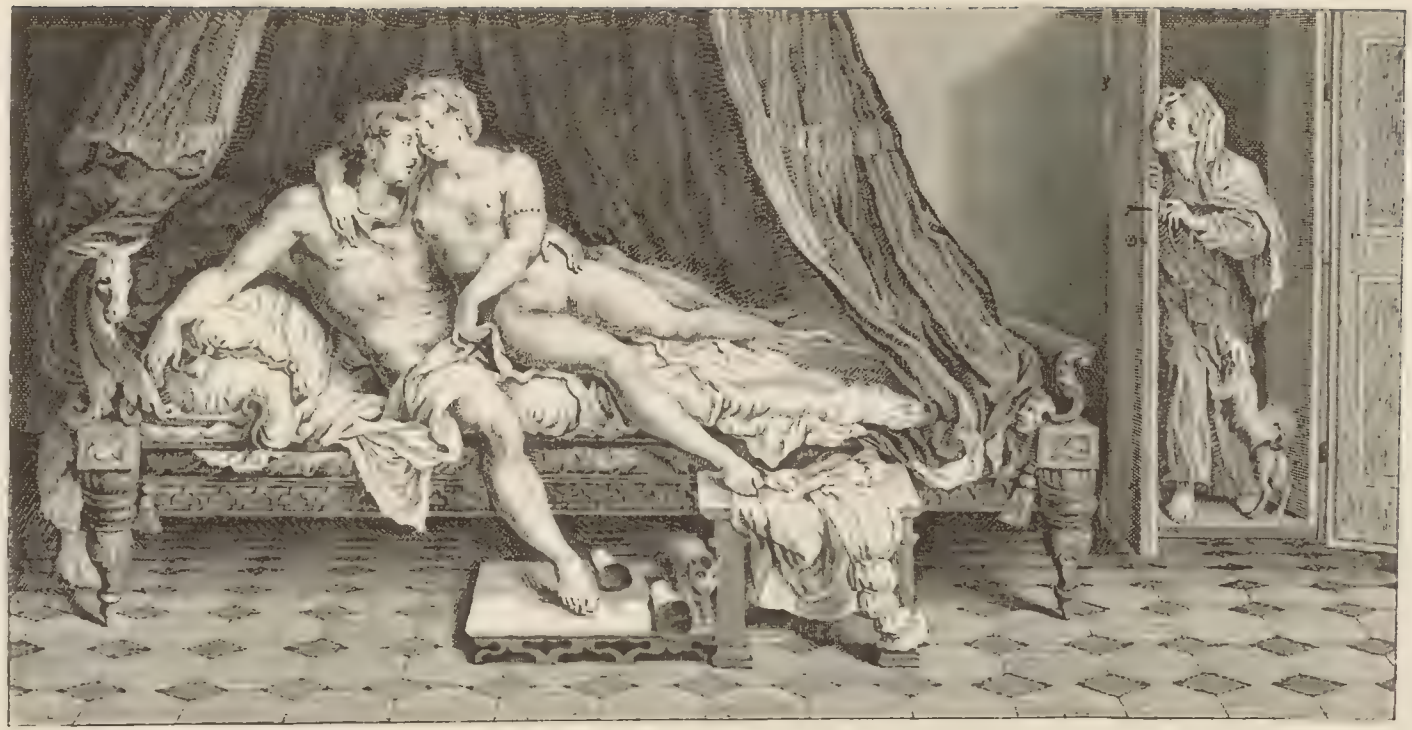
Viertes Kapitel

Die Entlarvung durch das Kunstwerk

Nachdem der uns im Theoretischen beschäftigende Fragenkomplex abgeschlossen ist, komme ich am Schluß dieses ersten Teiles noch zu einer kurzen Begründung und Unterstreichung des Umstandes, der das Kunstwerk zu einem wichtigen Hilfsmittel der Seelenforschung macht. Gewiß zu einem Hilfsmittel, durch das man in erster Linie die Seele seines individuellen Schöpfers erforschen, aber auch zu einem, durch das man tiefer als bisher in die menschliche Seele überhaupt eindringen kann. Und gerade hierin liegt die besondere Bedeutung eines großen Teiles der von mir in dieser Arbeit behandelten Fragen.

Ich habe in den vorhergehenden Abschnitten auseinandergesetzt, daß der Künstler in seinen Werken immer nur sich selbst gestaltet, und ich habe weiter gezeigt, daß das Werk eines Künstlers aus dem gleichen Grunde im Einzelnen wie im Ganzen eine Wunscherfüllung seiner unbefriedigten seelischen Sehnsüchte bedeutet. Diese beiden Faktoren machen den psychologisch aufhellenden Wert eines Kunstwerkes aus; denn sie stempeln dieses zu einer Beichte, und zwar zu einer um so mehr hundert- und tausendfach abgelegten Beichte, je umfangreicher das Werk des betreffenden Künstlers ist. Eine solche Beichte ist aber in jedem ihrer Teile von besonderer Bedeutung. Weil der schaffende Künstler bei seinem künstlerischen Gestalten trotz aller Klarheit im Allgemeinen mindestens bis zum einem gewissen Grad unbewußt handelt, d. h. weil er von seinem eigenen wirklichen Wesen in den meisten Fällen dieselben unklaren Vorstellungen hat wie die große Mehrzahl aller Menschen, darum spricht er in seinen künstlerischen Beichten unendlich viel deutlicher und offenherziger, als er jemals bei einer Beichte in des Wortes eigentlichem Sinne von sich sprechen würde und auch von sich sprechen könnte. Dadurch, daß ein Künstler um den stärksten Ausdruck seines Gestaltungswillens ringt, spricht er nicht selten geradezu das letzte Wort aus und reißt den letzten Schleier von seiner Seele. Dieses ist jedenfalls das Tun aller nach Intensität strebenden Künstler. Daran ändert es nichts, daß auch im Kunstwerk die Seele des Künstlers in den verschiedensten Verkleidungen erscheint, und daß sie sich meist nur in solchen Stoffen relativ nackt und unverhüllt auf den Markt stellt, die ganz direkt mit der Geschlechtssphäre zusammenhängen. Die sämtlichen künstlerischen Hieroglyphen sind jedoch in allen Fällen lesbar, wenn auch nicht für den Laien, so jedenfalls für alle, die mit einigem Scharfsinn und mit psychologischer Sachkenntnis hinter dem Kunstwerk nach seinem Urheber forschen. Für diese vermögen selbst die kompliziertesten Verkleidungen auf die Dauer kein einziges noch so streng behütetes Geheimnis zu verbergen. In der Kunst gibt es so wenig wie in der Telegraphie einen Schlüssel, der nicht zu entziffern wäre. Unverstanden kann letzten Endes nur das Werk bleiben, das im Grunde kein Kunstwerk ist. Denn die Steigerung einer Form bis zu der Höhe der Suggestionskraft, bei der man den seelischen Inhalt, also den geheimen Sinn der einzelnen künstlerischen Hieroglyphen, wenn auch nicht „in Worten faßbar" versteht, so doch richtig und tief mit der Seele erfühlt, das macht das Gestaltete doch erst zum Kunstwerk. Und vom richtigen Erfühlen bis zum richtigen und restlosen Entziffern der in einem Kunstwerk wirkenden Kräfte ist immer nur ein einziger Schritt ... Auf diese Weise wird die Kunst im Ganzen wie im Einzelnen nicht nur zu einer ideologischen Verklärung der Welt und ihrer Erscheinungen, gesehen durch das spezielle Temperament ihres Schöpfers und das seiner Zeit, nicht nur zu einem Mittel des ästhetischen Genusses, der Erbauung und der sittlichen Läuterung, sondern, wie oben gesagt, zu einem sehr wichtigen Mittel der Seelendeutung.

Wenn jemand demgegenüber erklären wollte, alles das seien ja längstbekannte Selbstverständlichkeiten; weiter: kein Mensch zweifele daran, daß im Kunstwerk das innerste Wesen seines Schöpfers Gestalt annehme und sich dadurch vor der weitesten Öffentlichkeit entlarve, so wäre auf diesen Einwand zu erwidern: Gewiß sind das Selbstverständlichkeiten; und im Gewande allgemeiner Formulierungen sind es sogar Binsenwahrheiten. Aber eben nur als allgemeine, als Alles und nichts Spezifisches sagende Formulierungen. Über dieses Allgemeine hinaus handelt es sich jedoch hier bis heute um für weitere Kreise durchaus unbekannte Faktoren. Die von mir in meinen seitherigen Ausführungen aufgedeckten und dargelegten Zusammenhänge zwischen dem individu-



155. Die Unersättliche. Italienischer Kupferstich von Barth. Crivelari nach einem Gemälde von Julio Romano 16. Jahrhundert

ellen Eros und dessen absolut zwangsläufiger Auswirkung im Kunstwerk sind erst im Laufe des letzten Jahrzehnts von der analytischen Psychologie erkannt worden; und auch erst im Verlaufe dieser Zeit ist mit der Durchforschung dieser Probleme begonnen worden. Was man bis dahin unter dem Begriff des inneren Wesens eines Künstlers, das in seinem Werk Gestalt annimmt, verstanden hat, war niemals das Geheimnis des individuellen Eros als der Kern jedes menschlichen Wesens und der letzte Schlüssel seiner Persönlichkeit. Es konnte gar nicht so sein, weil eben alle diese fundamentalen Feststellungen: daß jeder Mensch von der Stunde seiner Geburt bis dem Augenblick, wo der Tod eintritt, Geschlechtswesen ist, daß er in allem und jedem, was er tut, sich entsprechend seiner spezifischen Geschlechtsveranlagung manifestiert, usw., — weil dies alles erst neuere Erkenntnisse sind. Da aber auch heute noch diese Erkenntnisse nicht über die engsten Kreise hinausgedrungen sind, so ist es eine noch vor der Zukunft liegende Aufgabe, diese spezifischen Zusammenhänge zwischen Kunstwerk und individuellem Eros im einzelnen aufzudecken, nachzuweisen und zu einer allgemein anerkannten wissenschaftlichen Tatsache zu erheben. Diese Aufgabe ist freilich um so dringlicher, als sich aus der im Kunstwerk vollzogenen Selbstentlarvung, aus der hierdurch geschaffenen einzigartigen Möglichkeit des Richtigsehens, des bis auf den Grund der Seele Sehens nicht nur für jede einzelne Seite der Kunstforschung eine Reihe der wichtigsten und fruchtbarsten Aufschlüsse ergibt, sondern weil sich, wie ich im ersten Satz dieses Abschnittes erwähnte, das Gleiche auch für die Menschheitsforschung im allgemeinen ergibt. Ich habe an der Spitze des ersten Kapitels darauf hingewiesen, daß für den Künstler dasselbe Naturgesetz gilt wie für den gewöhnlichen Sterblichen. Natürlich ist damit auch das Umgekehrte gesagt: daß für den unproduktiven Menschen im Prinzipiellen das Gleiche gilt wie für den produktiven Menschen, den Künstler. Die geheimen Gesetze des Lebens, die sich in der Kunst enthüllen, enthüllen sich damit für die gesamte Menschheit, d. h. das Wesentliche und Kategorische des Lebensvorganges wird durch die Kunst äußerlich wie für ihre Schöpfer so auch für jeden einzelnen Anderen besonders aufschlußreich enthüllt und belegt. —

Angesichts der enormen aufhellenden Bedeutung der Kunst gegenüber so unendlich vielen psychologischen Rätseln darf man sich vor der Aufdeckung der aus bestimmten Kunstwerken sich ergebenden individuellen Schöpfergeheimnisse nicht durch den etwaigen Einwand abschrecken lassen, daß man damit in das geheiligte Recht der persönlichen Intimität einbreche. Dieses Recht hat gegenüber dem Gesamtinteresse zu schweigen. Und um ein wichtiges Gesamtinteresse handelt es sich in allen diesen Fragen. Die von der Wissenschaft auf diesem Wege gewonnenen Erkenntnisse tragen dazu bei, den lebenden und den zukünftigen Geschlechtern wenigstens einen kleinen Teil der

156. Die Brünstige. Italienischer Kupferstich. 16. Jahrhundert

157. Die Verführung durch das Weib. Holländischer Kupferstich nach Martin de Voß. 17. Jahrhundert

Lasten von der Seele zu wälzen, die das Schicksal den meisten Menschen in so brutaler Fülle aufbürdet. Also ist es geradezu die unerbittliche Pflicht der Wissenschaft, überall nach den letzten und verborgensten Triebkräften zu forschen; auch dort, wo der Menschheit köstliche und ewige Genüsse zuströmen. Sie muß unbeirrt den verborgenen Triebkräften alles Geschehens nachspüren und diese an den Tag bringen, sie muß dem geschichtlichen und dem individuellen Geschehen selbst dann seine letzten Geheimnisse entreißen, wenn dadurch peinliche Untergründe aufgedeckt werden. Gegenüber der Kunst kommt außerdem in Betracht, daß, wer öffentlich beichtet —, und darin besteht nun einmal alles an die Öffentlichkeit sich wendende künstlerische Schaffen —, ohne weiteres darein einwilligen muß, daß man sich öffentlich auch mit dem ganzen Inhalt seiner Beichte beschäftige. Es ist dabei freilich genau so die Pflicht der Wissenschaft, bei solchem Tun keinerlei Sensationslust zu dienen, gänzlich frei zu sein von dem Gedanken an die Befriedigung lasziver Neugierde. Andererseits kann sie ihren Forschungen um so beruhigter obliegen, als alle ihre Resultate, weder dem edlen Duft eines Kunstwerkes seine Köstlichkeit rauben können, noch es vermögen, seinen Schöpfer in der allgemeinen Achtung herabzusetzen. Sie erhöhen ihn im Gegenteil, indem sie nachweisen, welche ethischen Kräfte in ihm wirksam waren, stark genug um vielleicht sogar direkt kriminelle Triebe in eine ethisch mögliche Form zu wandeln,

Möchtest du auch ein Gläschen aus meiner Flasche trinken?

158. Holländischer galant-symbolischer Schabstich. 17. Jahrhundert

und obendrein in eine solche, die die Menschheit auf eine höhere Stufe des berechtigten Selbstbewußtseins erhebt . . .

Unter diesen Gesichtspunkten steht kein Schaffender zu hoch, um nicht Objekt der Forschung zu sein. Das ist der Tribut an die Allgemeinheit, an die jeder Einzelne kraft der sozialen Basis alles Menschlichen gekettet ist; und von ihm kann ihn niemand jemals entbinden.

*

Weil jedes einzelne Kunstwerk mindestens bis zu einem gewissen Grad eine persönliche Beichte seines Schöpfers ist, können alle bis jetzt von mir in den verschiedensten Zusammenhängen behandelten Namen und Werke zugleich als Belege für die Gedankengänge dieses Abschnittes gelten. Angesichts dieses Umstandes, noch mehr jedoch, weil fast der ganze zweite Teil dieses Buches aus konkreten Demonstrationen zu den sämtlichen bis jetzt entwickelten Gesichtspunkten bestehen soll, kann ich mich an dieser Stelle zur Ergänzung mit einigen wenigen Beispielen begnügen, auf die im Zusammenhang zurückzukommen sich später keine Gelegenheit bietet.

Der Erste, den ich hier als Beleg für meine Ausführungen heranziehen möchte, ist Lukas Cranach der Ältere. Lukas Cranach enthüllt uns in seinem Werk gleich deutlich die beiden Form und Inhalt der Kunst bestimmenden Faktoren: die Zeit und den individuellen Eros; er enthüllt uns die kategorische Diktatur der historischen Situation, in der er sich zeitlebens befand, und die nicht weniger kategorische Diktatur seines überaus kräftigen Trieblebens, das ihn bis zu seinem Tode auszeichnete. Cranach lebte in der sächsischen Provinzstadt Wittenberg, die im 16. Jahrhundert ein reines Spießernest war. In dieser Stadt hatte Cranach nicht nur eine gut gehende Malerwerkstatt, wo er mit seinem Sohn und seinen Gesellen tüchtig für aller Welt Bedarf, nicht zum Wenigsten für den des sächsischen Hofes, an seinen Tafeln und Schildereien arbeitete, sondern er war obendrein wohlbestallter Bürgermeister. Also war er zugleich der oberste aller Spießer. Denn ein anderer wäre in einem solchen Spießernest niemals Bürgermeister geworden, oder es jedenfalls niemals zeitlebens zur vollen Zufriedenheit der biederen Kleinbürger, Handwerker und Ackerbürger geblieben, wie das von Cranach bekannt ist. Der Spießer will und muß natürlich in erster Linie sittsam sein; er darf unter keinen Umständen, weder durch sein privates noch durch sein öffentliches Tun, Anstoß bei seinen männlichen und vor Allem nicht bei seinen weiblichen Mitspießern erregen. Einen »Scherz in Ehren« tut gewiß niemand verwehren; aber eben nur einen solchen. Cranach hat diese Lebensvorschrift, soweit bekannt ist, einwandfrei erfüllt und nur sogenannte Scherze in Ehren gewagt, trotzdem die Natur auch beim Spießer von Beruf nicht nur keine Ausnahme kennt und diesem ebenso kategorisch ihre Gesetze diktiert, sondern gerade diesen Spießer außerdem mit einem überaus starken Triebleben begnadet hatte. Sein intensives Triebleben mußte natürlich auch bei ihm nach oben und nach außen. Nun, es kam nach oben und es kam nach außen, aber freilich in einer Verkleidung. Diese ihm von den Zeit- und Lebensumständen aufoktroyierte Verkleidung war die Form der symbolischen Umschreibung der Dinge und die des ausgiebigen Moralisierens über das Laster. Beide Formen sind die landläufig begangenen Ausbiegewege, denn sie bieten überaus dankbare Möglichkeiten, sich dem „Laster"

159. Die Verführerin. Holländischer Schabstich nach einem Bilde von Teniers

eingehend zu widmen und dabei doch dem Vorwurf der eigenen Sittenlosigkeit zu entgehen. Man braucht die von der Phantasie entkleideten Dämchen, die man malt, nur Venus, Juno, Diana, Bathseba, Susanna usw. zu taufen, und man kann nach Belieben und in Ehren in der brünstigen Darstellung von Weiberfleisch schwelgen. Noch dankbarer aber ist das Moralisieren, wie ich schon einmal an anderer Stelle hervorhob. In dieser Form kann man meistens am deutlichsten werden, man kann unter Umständen sogar alles sagen und alles zeigen, jedenfalls mehr als auf jede andere Art und Weise. Man kann also förmlich im „Laster" baden: in der Darstellung von ein-, zwei- und dreideutigen Situationen, von pikant verrenkten Weiberhüften, von kokett sich aufrichtenden Brüstchen und von delikat sich verschlingenden Gliedern. Denn den Teufel, den man bekämpft, also auch den Unzuchtsteufel, muß man doch mit aller Deutlichkeit an die Wände malen, wenn der andere an seine Existenz und die Notwendigkeit seiner Bekämpfung glauben soll. Immer war dies, wie gesagt, einer der mit besonderer Vorliebe begangenen künstlerischen Auswege, um die eigene mit starken Spannungen angefüllte Phantasie selbstgenießend zu entladen. Und auch Cranach fand diese beiden angenehmen Auswege, die symbolische Einkleidung und die moralisierende Bekämpfung, um die von der Natur seiner Veranlagung eingepflanzten starken

Spannungen zu entladen. Er hat beide Wege weidlich begangen bis an seines langen Lebens seliges Ende; Lukas Cranach der Altere wurde bekanntlich 81 Jahre alt. Durch die fleischlichen Pointierungen seiner künstlerischen Beichten aber hat er für die, die sehen können, auf das Deutlichste an den Tag gebracht, daß es ihm immer nur um dieses einzigen Rätsels Lösung zu tun gewesen ist, und daß seine Phantasie von solchen Vorstellungen bis zum Bersten angefüllt war. Jedes Frauenfigürchen, das er malt, einerlei ob nackt oder bekleidet, ist ausschließlich mit den Augen des faunisch schmunzelnden Vergnüglings angesehen, jedes dieser Figürchen hat einen lüsternen Beigeschmack, d. h., es ist mit den Augen eines Menschen gemalt, der im Weibe nur das erotische Genußinstrument sieht, der beim Malen nur an die Vergnüglichkeiten denkt, die der Leib der betreffenden Schönen der eigenen Begehrlichkeit bieten könnte. Seine Venusse, Junos, Dianen, und wie sie alle heißen, sind sämtlich pikante Hofdämchen, die er in der Phantasie entkleidet hat, und sie sind nichts weniger als Göttinnen. Und das ist ganz natürlich: was können ihn, dem Kleinbürger und Triebmenschen, unerreichbare und unauffindbare Göttinnen locken? Um so mehr jene in Galanterie sich auslebenden eleganten Damen, denen er am Hofe der sächsischen Kurfürsten begegnete, und die für ihn als Spießbürger umsomehr der Inbegriff aller irdischen Vergnügungsmöglichkeiten sein mußten. Wenn er dann in seine Bilder durch eine zweideutige Malice noch irgendeine kleine Schlüpfrigkeit einschmuggelte, die, in Worten ausgesprochen, den Spießbürger gewiß indigniert hätte, die er ihm aber zu erraten überließ, so war das der in seiner Zeit erlaubte Witz in Ehren, dessen sich auch das Gemüt des Biedermannes erfreuen durfte. (E. K. I Bild 47, S. G. I Bild 9, 36, 94, 180.)

Eva verführt den Adam

160. Holländischer Kupferstich von Sanredam nach einer Zeichnung von H. Goltzius. 1587

Was uns Cranach also durch sein Werk sowohl im besonderen wie im allgemeinen zeigt, das ist das Herabzwingen des intensiv Triebhaften in die Niederungen des bloß Vergnüglichen, infolge der speziellen historischen Situation, die wirkliche Größe und wirkliche Kühnheit ausschloß und deßhalb nicht entwickeln konnte. —

Daß der Fall Cranach geradezu ein typischer Fall ist, gültig für die gleiche historische Situation zu allen Zeiten, d. h. daß die von Cranach gewählten Auswege zu jeder Zeit von den meisten starken künstlerischen Triebmenschen gewählt werden, sofern diese nicht durch irgendwelche Umstände den Weg ins Freie und damit zur Höhe finden, — diese Tatsache enthüllen die Werke zahlreicher Künstler, und die Betreffenden belegen darum alle dasselbe, was Cranach im besonderen und im allgemeinen belegt. Ich will als Beweis hier nur auf einen einzigen Namen aus der neuzeitlichen deutschen Kunstgeschichte hinweisen, auf Wilhelm Kaulbach. Kaulbach stand zwar als Künstler tief unter Cranach, ebenso tief, wie die deutsche Kunst in der Mitte des 19. Jahrhunderts unter der deutschen

Am M

Französischer Kupferstich vo

Morgen

n N. F. Regnault. Um 1780

Albert Langen, München

In schwülen Gedanken versunken

161. Deutsche Fayenceplastik. 18. Jahrhundert. Original im Kastnermuseum, Hannover

Kunst des 16. Jahrhunderts stand, aber er war zu seiner Zeit und in denselben Kreisen mindestens ebenso populär, wie es einstens Cranach war. Kaulbach lebte ebenfalls in einer Phäakenstadt, denn München war dies in der Mitte des 19. Jahrhunderts trotz Ludwig I.; er bekam von den Phäaken seine meisten Aufträge, jedenfalls bildeten diese seine Maßstäbe für die Weiten und Grenzen seines geistigen und seelischen Wollens. Kaulbach war weiter, genau wie Cranach, ein stark ausgeprägter Triebmensch. Also relativ dieselben Grundbedingungen. Und es kam deshalb auch auf ähnlichen Wegen zu fast denselben Lösungen. Das ganze Werk von Kaulbach strotzt von Bürgertugend, von Sitte und von Ehrbarkeit. Aber auch hier steht stets die geile Vergnüglichkeit direkt daneben, sie steht neben jeder einzelnen der Goetheschen Frauengestalten, durch die Kaulbach auf dem Weg über die gute Stube am meisten Weltruhm eingeheimst hat: neben dem Gretchen und neben dem Klärchen, neben der Dorothea und neben der Lotte; denn jede stellte er sich ausgezogen vor, wenn er sie malte. Alles, was Kaulbach malt, ist bekleidete Nacktheit, der Beschauer wird ständig, wie durch ein Augenzwinkern des Künstlers, daran erinnert, „was alles dahinter steckt", der Künstler scheint ihm direkt zuzuflüstern, was alles zu sehen wäre, wenn das Röckchen eines schlafenden Unschuldsengels noch ein klein wenig mehr verschoben wäre. Natürlich ist de facto nie mehr zu sehen, als was die zahlungsfähige kleinbürgerliche Wohlanständigkeit zuläßt, die sich höchstens das Erraten des Beschauers und das Augenzwinkern des Künstlers gefallen läßt. Alle die keuschen Lotten und die keuschen Gretchen von Kaulbach strotzen, wie gesagt, förmlich von Sittsamkeit, — sie strotzen davon, weil ihr Schöpfer beim Gestalten förmlich strotzte von wollüstigen Vorstellungen. Darum aber entdeckt man trotzdem, sowie man aufmerksam hinschaut, daß alle diese lieben Kinder irgendwie lüstern pointiert sind, und darunter steht mit unsichtbarer, darum aber um so deutlicherer Schrift: „Bei diesem süßen Kind solltest du die Kammerzofe vertreten dürfen", „diese edle Jungfrau solltest du zwischen zwei Leintüchern entdecken" usw. Man begegnet auch denselben schlau eingeschmuggelten Schlüpfrigkeiten wie bei Cranach, freilich in ungleich größerer Zahl und in wesentlich potenzierter Form. Schlüpfrigkeiten, die man zuerst harmlos übersieht, die einem aber sofort auf Dutzenden von Bildern als Erstes in die Augen springen, sowie man es einmal weiß. Wer alles dies an handgreiflichen Beispielen nachprüfen will, nehme von Kaulbachs zahlreichen und erfolgreichen graphischen Werken die von ihm illustrierte Ausgabe des Goetheschen Reineke Fuchs zur Hand. Die sämtlichen Bilder sind auf den ersten Blick unbedingt harmlos, und sie bleiben es für alle die, denen die Zeichensprache der meckernden Geilheit unbekannt ist, wem aber ihr Geheimnis einmal enthüllt wurde, der entdeckt plötzlich in einem Dutzend der Bilder die gewag-

162. Die Verliebte. Augsburger Schabstich von J. Haid. Um 1780

testen und im Text gar nicht motivierten pornographischen Scherze. Reineke präsentiert mehr als einmal seinen stolzen Schweif in einer Art, die dem Orientierten gar keinen Zweifel darüber läßt, was Kaulbach damit ausdrücken wollte; der Wegweiser, unter dem der dumme Widder dem als reuigen Pilger verkleideten Reineke Fuchs den Segen auf die Reise gibt, ist zur faunisch grinsenden Priapstatue gewandelt; wenn der König Löwe mit seiner Gesponsin, der Ochse mit der geilen Ziege schäkert, so stößt man auf ganz bestimmte Attribute, die die Gedanken der Orientierten in eine ganz bestimmte Richtung leiten, usw. Dieses Werk lag damals, wie alle die sogenannten Prachtwerke, auf dem Tisch eines jeden Salons. Dies war freilich kein Zeichen einer besonderen Zeitkühnheit, sondern nur eines des meckernden Phäakenbehagens. Die wohlerzogene Tochter und der ebenso wohlerzogene Junge, die das Buch in die Hand bekommen, sind unerfahren in dem Jargon dieser Sprache, sie merken also nichts. Der gemütvolle Papa dagegen fühlt sich geehrt, daß der Künstler sich auf diese burschikose Weise mit ihm noch extra nebenher unterhält, und er erhebt ihn zum Dank dafür unter die Genies . . . . .

Die unbeirrte Beurteilung des Werkes von Wilhelm Kaulbach führt, wie gesagt, zur gleichen Logik wie bei Cranach: Es ist die Auswirkung des intensiv Triebhaften im rein Vergnüglichen, weil es das all-

gemeine gesellschaftliche Sein eben nur zum geilen Meckern und nicht zur kühnen Offenbarung der wirklichen Kraft kommen läßt. —

Wenn ich neben Lukas Cranach und Wilhelm Kaulbach, diese Kleinen im Geiste, zwei der allergrößten im Geiste stelle, nämlich Michelangelo und Cellini, so geschieht dies nicht so sehr deshalb, um dadurch an einem neuen Beispiel die schon wiederholt betonte Tatsache besonders augenfällig zu machen, daß alles Eingeborene seine Diktatur blind ausübt und darum auch dem größten Genie kein Umgehen seiner Gesetze gestattet, als vielmehr aus einem ebenso wichtigen anderen Grunde. Die Vergleichung zeigt drastisch, wie viel Merkwürdigeres sich aus den komplizierten Untergründen ablesen läßt, die das große Genie bedingen. Und zwar auch dann, wenn man sich, wie ich es bei dieser ganzen Arbeit tue, in sämtlichen Fällen prinzipiell auf die allereinfachste Linie beschränkt und von den vielen erst nach einer Freilegung des ganzen Problems zutage tretenden Ableitungen gänzlich absieht.

Ich habe oben (S. 103) darauf hingewiesen, daß es nach den Fließschen Forschungen an der bisexualen Veranlagung aller Menschen keinen Zweifel mehr geben könne, und ich habe weiter auf Grund der Fließschen Untersuchungen hervorgehoben, daß bei allen schöpferischen Menschen diese bisexuelle Veranlagung besonders stark ausgeprägt ist. Nun: Es gibt in der Kunstgeschichte nur wenige Namen von ebenso großer und kaum einen von noch größerer Schöpferkraft, als sie Michelangelo aufzuweisen hatte. Andererseits müßte man für das Wesentliche einer Erscheinung, also für ihre spezifische, immer wiederkehrende Nuance gänzlich unempfindlich sein, wenn einem die ganz ausgesprochene bisexuelle Wesenheit von Michelangelo nicht bei jedem seiner Werke auffallen würde. Dem, der bewußt und ausgerüstet mit den nötigen Kenntnissen über die menschliche Psychophysiologie hinter dem Werk nach den Wesenszügen seines Schöpfers forscht, springt sie geradezu in die Augen; allen anderen aber kommt sie mindestens als irgend etwas an seinem Werk Seltsames und scheinbar Undefinierbares zum Bewußtsein, als etwas, das man nicht restlos definieren kann, wenn man heterosexuell eingestellt ist. Daß zu den begeistertsten Bewunderern Michelangelos die ebenfalls stark bisexuell veranlagten Naturen gehören, ist für mich aus dem gleichen Grunde ohne weiteres selbstverständlich. Dieser bisexuelle Wesenszug Michelangelos tritt gleich in seinem berühmtesten Jugendwerke, im David, prägnant in Erscheinung. Dieses herrliche Werk konnte in seiner deutlich mit weiblicher Bewunderung erfaßten Männlichkeit nur von einem Künstler gestaltet werden, dem das Männliche die eigene höchste Wunscherfüllung ist, der es liebt, ähnlich wie der Heterosexuelle das Weib liebt. Das Gleiche gilt von allen seinen späteren Männergestalten; ganz unzweideutig von den ursprünglich für das Juliusgrab bestimmten, teils fertig gewordenen, teils Torso gebliebenen und darum heute noch halb im Stein schlummernden Sklaven, die alle als klassische Typen einer mit Weiblichkeit gepaarten Männlichkeit gelten können. Von seinen Frauengestalten gilt im umgekehrten Sinn dasselbe; wodurch sich wiederum seine stark ausgeprägte Bisexualität erweist. Man kann an ihnen dieselbe Vermännlichungstendenz feststellen, wie an seinen Männergestalten die Verweiblichungstendenz. Nicht zu übersehen ist jedoch, daß die mannmännliche Komponente, also die Homosexualität

Das gefährliche Beispiel
163. Französischer Kupferstich. Um 1800

innerhalb seiner Bisexualität überwiegt. Welchem spezifisch heterosexuell empfindenden männlichen Beschauer michelangeloscher Frauengestalten ist es angesichts dieser heroischen Leiber jemals unter dem Brusttuch warm geworden? Sicher keinem einzigen. Man staunt, aber man begehrt nicht. Das Weib ist bei Michelangelo eine von der Sexualität gänzlich losgelöste und zu irgendeinem heroischen Begriff gesteigerte körperliche Formel. Grotesk gesprochen könnte man fast sagen, daß die michelangeloschen Frauengestalten nur deshalb einen Busen hätten, weil er eben zufällig formal zum weiblichen Ganzen gehört. Ihre Geschlechtsmerkmale sind niemals Symbole des Eros. Diese Weibgestalten sind von einem Künstler geformt worden, der das Weib niemals als heiß begehrtes Sexualwesen empfunden hat, wohl aber von einem der das Weib fürchtete. Das Letztere erkennt man deutlich daran, daß das Weib bei Michelangelo dem Manne gegenüber fast immer überhöht dargestellt ist. Man vergleiche als Beispiel die verschiedenen Darstellungen der Mutter Gottes von Michelangelo: immer überragt Maria den Christus, Christus liegt der Maria im Schoß usw. Die überhöhte Darstellung des Weibes gegenüber dem Manne im Rahmen eines Kunstwerkes ist eine typische Form dafür, daß des betreffenden Schöpfers Gedanken an das Weib stets mit einem heimlichen Grauen gepaart sind. Und dies ist bekanntlich bei sehr vielen Homosexuellen der Fall. Hier muß eine in einer anderen Richtung nicht unwichtige Einschaltung gemacht werden: Es ist, wie ich schon im zweiten Kapitel kurz erwähnte, eine bei homosexuell disponierten Naturen besonders häufig gemachte Beobachtung, daß viele von ihnen in ganz auffallendem Maße ethisch und feinfühlig veranlagt sind. Unter den Homosexuellen stößt man besonders oft auf die begeistertsten und auch lautersten Vertreter großer menschlicher Tugenden: durchaus uneigennützige und aufopfernde Freundschaft, starke Wahrheitsliebe, Bekennermut, Edelmut und Treue. Selten werden solch hohe Ansprüche an diese Tugenden gestellt, wie sie von seiten gewisser Homosexueller gestellt werden. Die speziellen psychischen und gesellschaftlichen Faktoren, die zu dieser Erscheinung geführt haben, und wohl immer von neuem dazu führen, kommen hier nicht in Frage, uns genügt an dieser Stelle die Tatsache als solche. Diese aber ist von besonderer Wichtigkeit: sie führt nämlich zu der gar nicht gewaltsamen Logik, daß in einem Schaffenden zum mindesten eine intensiv ausgeprägte Bisexualität vorhanden sein muß, wenn er die gigantischsten Höhen des ewig Erhabenen in der Kunst erklimmen will. Eine intensiv entwickelte Heterosexualität scheint nämlich ebensosehr das Erreichen dieser höchsten Höhen zu versperren; die allerhöchsten Höhen hat z. B. Beethoven erklommen, aber das spezifisch Heterosexuelle fehlt nach meinem Empfinden in seinem Werk gänzlich.

Das Zweite, was dem prüfenden Beschauer, und zwar besonders bei den späteren Werken Michelangelos, unbedingt auffallen muß, ist die Tatsache, daß diese Riesenwerke aus einer unsäglich zerquälten, niemals beruhigten, sondern immer revoltierenden Seele geschaffen sind, einer Seele voller Düsterkeit und voller Hader mit dem Schicksal, der ein reines Glücksgefühl gänzlich fremd ist. Man ist vor Michelangelos Werk ständig erschüttert, aber niemals beseligt. Das Lachen und der Tanz fehlen in Michelangelos Kunst vollständig. Es ist ein immer erneutes gewaltiges Pathos; in der Anklage (Das Jüngste Gericht) so gewaltig, wie es in der europäischen Kunstgeschichte (außer bei Beethoven) kein zweites Mal erklungen ist. Dieser ebenso charakteristische Eindruck, verbunden mit der ersten von mir konstatierten Tatsache, daß das Weib als Weib im Werk des Michelangelo fehlt (sie begegnet uns nur als trauernde Mutter, als Symbol der Ruhe, als Prophetin, kurz: nur als erhabenes Symbol), das zwingt unerbittlich zu der Einsicht, daß zwischen diesen beiden Erscheinungen enge Zusammenhänge bestehen müssen, und daß es sich in der zweiten um innere Notwendigkeiten handelt, die unvermeidlich aus der ersten fließen. Für den, der die Allmacht des Eros kennt und anerkennt, kann nicht der geringste Zweifel über diese erschütternde Bedingtheit herrschen. Für ihn ist es auch nicht schwer, das psychologische Problem, das Michelangelo darbietet, wenigstens in seinem Hauptwesen richtig zu deuten. Das Werk Michelangelos ist für ihn einerseits der künstlerische Widerhall des intensivsten Trieblebens, aber andererseits eines Triebleblebens, in dem die überwiegende bisexuelle Note (vielleicht gesteigert durch Abwehrwünsche gegen Inzestneigungen) zu einer völligen physischen und psychischen Gleichgewichtsstörung geführt hat. Die Folge dieser Gleichgewichtsstörung war ein ständiges Unbefriedigtsein, seine Seele ist niemals normal gesättigt, alles ist gehemmt, außerdem ist Michelangelos Seele über und über wund gestoßen. Aus diesen Gründen manifestiert sich jede seiner Gefühlsentladungen in der Form eines Vulkanausbruchs. Alles dies ist gewiß in den erhabensten künstlerischen Formen sublimiert. Aber daß hinter diesen künstlerisch sublimierten Dissonanzen individuelle sexuelle Dissonanzen, sexuelle Nöte allerschwerster Art, stecken, daß sie in diesen verwurzelt sind, tritt nicht nur in verlarvten Formen in Erscheinung, sondern mitunter ganz grell und unzweideutig. Am deutlichsten vielleicht in dem von mir schon mehrfach genannten Hauptwerk seines Alters, im Jüngsten Gericht, und hier wiederum in den ungeheuerlichen Strafformen der Verdammten, wie sie auf dem Werk vor der Übermalung durch „Bragetone" zu sehen waren.

164. Die Liebesbereite. Kupferstich von Sebastian Lovison nach einem Bilde von A. Canova

Die schrecklichsten dieser Martern bestanden in geschlechtlichen Verstümmelungen, die vornehmlich Männern zuteil wurden. Dem einen beißt eine Schlange in den Geschlechtsteil, dem andern wird der Geschlechtsteil von einem Teufel mit der Zange abgerissen, wieder einem andern stößt ein Teufel mit der Faust in den Anus usw. (vgl. K. d. e. V. I, Bild 45, und S.-G. E. I, Beilage, neben S. 296). Immer ist der Penis das Verbrecherische, das Verfluchte, das Gehaßte. Solche qualvollen Vorstellungen können nur aus einer Phantasie auftauchen, die von den Dissonanzen des eigenen Sexualgefühls gespeist wird oder zum mindesten instinktiv in diesem den Zentralpunkt des Wesentlichen einer Persönlichkeit erfühlt. Das Jüngste Gericht kann man deshalb, von diesem Gesichtspunkt aus angesehen, als die erhabenste Sublimierung bezeichnen, die die stärkst empfundene Sexualsehnsucht und Sexualverzweiflung gefunden hat; es ist der fürchterlichste Ausbruch eines menschlichen Vulkans, der ein ganzes langes Leben lang nie zur Ruhe kam. Selbstverständlich sind die hier angezogenen Bildpartien nur die rein äußerlichen Nachweise; eine detaillierte Analyse dieses Riesenwerkes und auch eine Analyse zahlreicher anderer Werke Michelangelos würde unter Dutzenden von verschiedenen Verkleidungen sicher immer wieder auf dieselbe seelische Dissonanz und auf dieselben endursächlichen Untergründe stoßen. Aber eine solche analytische Untersuchung würde ein Werk für sich und dazu den scharfsinnigsten Psychoanalytiker beanspruchen. Meine Aufgabe kann und soll in diesem Buche nur sein, die allgemeinen Gesetze und seine großen Linien aufzuzeigen. Natürlich darf man, wie ich immer wieder betonen möchte, bei keinem einzigen Künstler, und am allerwenigsten bei solchen epochalen Erscheinungen wie Michelangelo, auch nur einen Augenblick der Tendenzen ihrer Zeit vergessen, denn nur im Zusammenklang der zeitlichen und der individuellen Bedingnisse entsteht und entschleiert sich ihr Schaffen.

Gefährliche Überlegungen
165. Augsburger Kupferstich von Göz

Man muß, was ich im ersten Kapitel als prinzipielles Grundgesetz gefordert habe, den individuellen Diktator Eros stets mit dem nicht weniger über Leben, Tod und Unsterblichkeit gebietenden Diktator Zeit verkoppeln. Nur dann kommt man zu tiefen Einsichten in das Wesen genialer Persönlichkeiten. Die Bundesgenossenschaft der Zeit, von der niemand entbunden werden kann, hat bei ihrem Aufstieg Michelangelo mit ihren Riesenkräften zur Sonnenhöhe gerissen; die Riesenkräfte der Zeit hatten sich mit den Riesenkräften Michelangelos vermählt. Als die Zeit in der Mitte des 16. Jahrhunderts niederging und ihren größten Sohn ebenfalls mit niederriß, da vermählte sich wiederum Gleiches mit Gleichem. Das Chaos der zermarterten und endgültig verzweifelnden Riesenseele Michelangelos stieß mit dem Riesenchaos der Zeit (S. 14) zusammen. So erst entstand der unsagbar erschütternde, aber auch in jeder Form verzerrte und qualvoll übersteigerte Ausklang seines Werkes.

Daß in dem Werk des berühmtesten bildhauerischen Zeitgenossen Michelangelos, in dem des Benvenuto Cellini, ebenfalls ganz besonders starke homosexullee Elemente sublimiert sind, erkennt man sehr deutlich an Arbeiten wie dem herrlichen Perseus vor der Galeria dei Lanzi in Florenz Dieses und ähnliche Werke Cellinis verraten im Ganzen wie im Einzelnen die sinnliche Verliebtheit ihres Schöpfers in das Wesen und die Formen des Männlichen. Der begeisterte Liebhaber ist es, der den Perseus geformt hat; unter Streicheln und Liebkosungen scheint dieses Werk entstanden zu sein; man sieht und fühlt förmlich die zärtliche Hand des

Warnungsbild vor den Gefahren der Verführung

166. Englischer Kupferstich. Um 1785

Schöpfers, wie sie jede Form zur verführerischen Schönheit steigert. Die sinnliche Verliebtheit in das Männliche, ermöglicht durch eine auch bei Cellini potenziert vorhandene Bisexualität, ist also das zeugende Element bei der Entstehung dieses Kunstwerkes gewesen. Nur sie hat den ungeheuren Elan geboren, der dieses Werk so herrlich durchflutet, daß es sich zu einem der ewig unvergänglichen Meisterwerke erhob. Der bloß mit einem technisch virtuosen Formensinn begabte Intellektualismus allein hätte nicht ausgereicht, solches zu schaffen, die eigene inbrünstigste Verliebtheit in das Objekt mußte dazukommen. Daß es sich bei alledem um gar keine willkürlichen Konstruktionen und Unterschiebungen handelt, wird übrigens für den Skeptischsten klipp und klar schon durch den Umstand erwiesen, daß Cellini auch in seinem Privatleben sich homosexuell betätigte; denn er hat, wie man beiläufig aus einem kurzen zeitgenössischen Bericht erfährt, wegen Verübung homosexueller Handlungen vor Gericht gestanden und ist auch verurteilt worden. Dieser kurze Bericht wird für uns zu einer sehr wichtigen

167. Die geile Potiphar. Gemälde von Nicolaes Bertin, Reichsmuseum Amsterdam

Bestätigung der Richtigkeit dessen, was unser Auge und unser Gefühl aus bestimmten Linien seines Werkes abliest. Das sadistische Element, das im Perseus die zweite Hauptnote darstellt, ist ebenfalls nicht bloß erdacht, sondern quoll gleichfalls aus dem eigenen tiefsten Empfinden empor. Und daß man sich auch in diesem Punkt nicht täuscht, dafür hat man den unwiderleglichen Beweis in Händen, wenn man Cellinis prachtvolle Selbstbiographie an irgend einer beliebigen Stelle aufschlägt und nur wenige Seiten liest; immer geschieht etwas, wo Cellini mit Behagen berichtet, daß einem anderen etwas von seiner Hand passiert ist. Weil im Perseus alles Dargestellte auf das Stärkste selbst empfunden ist, die Begeisterung für das Männliche und die Freude an der Grausamkeit, daher auch die vollkommene Einheitlichkeit dieses Werkes. Denn zum Einheitlichen steigert sich ein Kunstwerk nur dann, wenn es in allen seinen Teilen in der eigenen triebhaften Wesenheit seines Schöpfers wurzelt. . . .

In diesem Zusammenhang muß wiederum eine sehr wichtige Einschaltung gemacht werden, es muß auf eine sich kategorisch aufdrängende Schlußfolgerung hingewiesen werden, die sich sowohl aus der Betrachtung der Werke Michelangelos als auch der Werke Cellinis ergibt. Diese Schlußfolgerung geht dahin, daß zur eindrucksvollsten Gestaltung des Männlichen, im Erhabenen wie im Verführerischen, unbedingt eine starke bisexuelle Veranlagung, d. h. starke homosexuelle Komponenten in dem betreffenden Künstler vorhanden sein muß. Nur der Künstler, der kraft seiner Naturanlage fähig ist, sich auch in das Wesen des Männlichen intensiv zu verlieben, wird Großes und Erschütterndes in der Gestaltung des männlichen Körpers erreichen. Er wird sich aber auch mit besonderer Vorliebe solchen Motiven zuwen-

In süßen Erinnerungen schwelgend

Die gestörte Ruhe

Französische Schabstiche von Vidal nach Bildern von Schall. 1775

168. Die Galante mit verliebten Wünschen. Französischer Kupferstich von Wille

den. Genau so wie das verführerischste, die Sinne und die Phantasie am wildesten aufwühlende Weib nur vom ausgesprochen Heterosexuellen gestaltet werden kann. Es ist eine unbezweifelbare Wahrheit: nur die Liebe vermag zu ideologisieren. Denn die Liebe macht nicht blind, die Liebe macht im Gegenteil hellsehend und alles sehend: alles Schöne, alles Bewundernswerte am geliebten Gegenstand. Also ist es ein kategorisches Gesetz, daß man in das Männliche genau so verliebt sein muß, wie man in das Weibliche verliebt sein muß, wenn man bei beiden das Geheimste und Stärkste ihrer Wesenheit künstlerisch an die Oberfläche bringen will. Die Nachprüfung der Kunstgeschichte von diesem Gesichtspunkte aus würde die Richtigkeit dieses Satzes wahrscheinlich auf Schritt und Tritt erweisen. Sie beweist uns aber auch durch die Beispiele von Michelangelo und Cellini, zu welch herrlicher künstlerischer Sublimie-

rung und damit Erledigung eine Triebrichtung sich auswirken kann, die in ihrer physiologischen Urform gar nicht in der Linie der erstrebten menschlichen Höherzüchtung liegt. —

Um auch aus der modernen Kunstgeschichte an dieser Stelle noch ein Beispiel zu geben, sei als solches ein Name angeführt, der uns ebenfalls in klassischer Weise zeigt, wie das seltsame Antlitz der Kunst immer auf die gleiche individuelle Seltsamkeit ihrer Schöpfer zurückzuführen ist. Dieses Beispiel bietet der jung verstorbene Engländer Aubrey Beardsley. Beardsley ist bekannt, berühmt und bis heute unsterblich geworden als der raffinierteste Schwarz-Weiß Künstler der letzten Generation, als ein Zeichner der bis dahin unerhörtesten Eleganz und der sublimiertesten Grazie, als der allergrößte Geschmacksathlet außerhalb der japanischen Kunst. Mit der letzten Konstatierung stößt man schon auf den psychophysiologischen Kern dieses künstlerischen Problems. Der Geschmack wird immer nur dort zur alles übertönenden Dominante, wo die eigentliche Schöpferkraft entweder bereits versiegt ist oder wenigstens zu versiegen beginnt. Reiner Geschmackkultus ist die künstlerische Formel des Unvermögens, des nicht mehr Könnens. Wenn man nun das Gesamtwerk Beardsleys sorgfältig und kritisch überprüft, so bleibt einem kein anderer Eindruck, als der, daß es die Kunst eines sowohl körperlich als auch künstlerisch Todgeweihten ist. Als Beardsley mit 26 Jahren starb, hatte sich auch seine Kunst bereits totgelaufen. Hätte er noch länger gelebt, so wäre sie nur noch Formel geblieben, weil sie dieses nämlich bereits geworden war. Geistig und seelisch unvermögend, wie ihr bedauernswerter, physisch unvermögend gewordener Schöpfer... Die Unvermögenden, auch die nur gegenüber dem Weibe Unvermögenden, hassen das Weib. Beardsley ist ein ganz intensiver und geradezu typischer Weiberhasser. Seinen prinzipiell auf das Weib gerichteten Haß fühlt man aus seinen sämtlichen Frauendarstellungen, und man fühlt ihn aus all den eleganten Attributen, die zum Weibe, in seinem Falle zur eleganten Dame, gehören, und durch die der Mann so raffiniert vom Weibe, gebändigt und an Leib und Seele stranguliert wird. Es ist der Haß auf das sogenannte männerfressende Ungeheuer, — also der Haß eines von denen, die, ach so leicht zu fressen sind, weil sie physisch zu schwach sind, um dem geringsten weiblichen Anspruch an ihre Männlichkeit ernstlich die Spitze zu bieten. Es ist der Haß des durch ein tückisches Geschick, (durch ein schweres Lungenleiden) in der geringsten physischen Aktion gehemmten schwerkranken Menschen, der als starker Triebmensch zugleich von den brünstigsten Begierden nach dem Weibe durchwogt ist. Darum sah Beardsley fast in jedem Weib die Messalina, in den Fetten und in den Schlanken; sie alle buhlen mit ihren schwülen Reizen gleich gierig um den Mann, wie das Raubtier um den Fraß, um ihn mit ihrer Brunst zu ersticken und ihm die letzte Kraft von den Lippen zu saugen. Wenn nicht Messalina, so war sie die grausame Salome, die der geringsten ihrer Launen selbst die Wertvollsten unter den Männern zu opfern bereit ist (K. d. e. V. I Bild 21, W. H. 490). Das sind die letzten, aber sehr offen zutage liegenden Antriebskräfte von Beardsleys Kunst. Wie im Negativen, so spiegelt seine Kunst aber auch im Positiven wieder, daß ihm das Schicksal die starke Mannheit versagt hat, die seiner Wünsche höchste Sehnsucht ist. Die von mir schon oben erwähnten grotesken phallischen Darstellungen, mit denen er eine englische Übersetzung der Lysistrata illustriert hat, sind das seinen Weiberhaß grotesk ergänzende Gegenstück. Diese berühmten erotischen Blätter sind bei aller satirischen Absicht, darauf zu zeigen, welcherlei Gründen das Weib allein sich beugt — angeblich nur der Größe des Phallus — außerdem und vor allem seine eigene und intimste

Wenn Jugend wüßte . . .
169. Französische Lithographie von Vallou

Der galante Schuster. Ach, du kleine Schäkerin, du gehst gleich aufs Ganze!
170. Schabstich nach einem Bilde von Kraus

Wunscherfüllung. So wünscht Beardsley sich selbst. Es sind die glühenden Tagträume eines jahrelang mit dem Tode ringenden Ästheten, der sich vor jedem Luftzug schützen muß, weil ihn sonst der blutwürgende Anfall an der Kehle zu packen droht. Brünstige Tagträume eines in der eigentlichen Blüte des Lebens durch Krankheit Gefesselten, der inmitten einer raffinierten Kultur lebt und nach allen ihren besonderen Genüssen lechzt, sind überhaupt die meisten und schönsten von Beardsleys Schöpfungen; daher die seltene Intensität des Ausdrucks. Krankheit und nach Tagen zu zählende Todessicherheit sind ihr letztes Geheimnis. Es ist die restloseste Sublimierung alles Physischen ins Ästhetische. Aus ihm und aus seiner Kunst ist der letzte wirkliche Blutstropfen gewichen ...

Unter den vielen, die über Beardsley geschrieben haben, ist mir nur ein einziger begegnet, der eine Hauptseite des Grundwesens von Beardsleys Kunst richtig erfaßt hat. Es ist dies der Berliner Kunstkritiker Hans Rosenhagen. Dieser schrieb einmal in einem Artikel über eine Ausstellung von Beardsleyschen Zeichnungen im Jahre 1902 das folgende: „Man gewinnt aus Beardsleys Zeichnungen den Eindruck, daß er das Weib haßte, daß er in ihm den Inbegriff alles Schlechten, das zerstörende Element sah. Er war nie müde, die unersättliche Sinnlichkeit, die Eitelkeit, die Grausamkeit des Weibes zu schildern. Es ist kein Zufall, daß seine Zeichnungen zu Wildes „Salome" als sein vorzüglichstes Werk gelten. Über den Zynismus, mit dem der Künstler seine Ideen vorträgt, weiß er durch Humor zu täuschen, so zu täuschen, daß man häufig Grotesken zu sehen meint, wo er die ernsthaftesten Dinge sagt und vielleicht

„Ich möcht, ich hätt', ich weiß was, und ich weiß wer mir's geben könnte!"
171. Anonyme englische Karikatur

über eigene Leiden berichtet. Und dennoch ist etwas Brünstiges darin, wie er das Weib schildert, wie er sich an lockenden Brüsten, winkenden Augen und schmachtenden Lippen berauscht; aber diese heimlich glühende Lust wirkt nicht selten wie die eines Greises, dem zu genießen versagt ist."

*

Zum Schluß dieser kurzen Belegreihe möchte ich in diesem Zusammenhang noch eine andere Form der Entlarvung durch das Kunstwerk aufzeigen; nämlich das Problem der sogenannten künstlerischen Wahrheit, die immer nur eine Wahrheit im übertragenen Sinne des Wortes ist. D. h. ich will mit einigen Sätzen dazu Stellung nehmen und darauf hinweisen, daß die Kunst niemals im konkreten Sinn „wahr" ist, sondern daß sie im Gegenteil alles ideologisiert. Weil die Kunst immer ideologisiert — nur die Firma, unter der sie dies tut, wandelt sich — kann man selbst bei naturalistischen Bildern nur von einer inneren Wahrhaftigkeit sprechen. An sich ist die ebenso logische und unvermeidliche äußere Unwahrheit des Kunstwerks schon in dem bereits früher von mir zitierten Wort von Delacroix begründet, daß, wer Kunst sagt, stets Poesie sagt, „es gibt keine Kunst ohne ein poetisches Ziel". Auf Grund meiner in den vorstehenden Ausführungen gegebenen Analyse dessen, was Kunst ist, besteht das poetische Ziel des Künstlers aber immer und einzig in der Verherrlichung des eigenen Lebensgefühls. Man will seine Wünsche ideologisieren, die im Kerne nichts anderes sind als die geistige und seelische Umsetzung des eigenen Ich ins Aktive. Und gerade dieser Ideologisierungsdrang führt zum Kunstwerk. Jede psychologische Untersuchung fördert dieses gleiche Ziel zutage; und wenn es unter noch so viel Umschreibungen verborgen ist. Weil aber alles Kunstschaffen in solchem Ideologisieren, in einem Streben nach einem poetischen Ziel besteht, deshalb ist die Kunst, wie ich ebenfalls schon einmal

sagte, auch immer schöner als die Wirklichkeit. Daß dem tatsächlich so ist, daß jeder Schaffende beim Produzieren zu einem poetischen Ziel strebt, und zwar jeder zu einem spezifischen poetischen Ziel, entlarvt sich aufs deutlichste, sowie man z. B. die Werke verschiedener Maler miteinander vergleicht, die zu derselben Stunde in derselben Gegend dasselbe Motiv behandelt haben; immer kommt ein ganz anderes Bild zutage, niemals das gleiche. Jeder einzelne hat eben in dem betreffenden Vorwurf seine spezifischen Lebensgefühle, also ein jeder andere, ideologisiert. Der früher so oft zitierte und oft bestrittene Satz von Emile Zola: „Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament« enthält viel mehr Tiefblick, als die meisten seiner neunmalgescheiten Kritiker ahnten.

Im übrigen war in den meisten Kunstepochen dieses Steigern zum Ideal das bewußt verfolgte künstlerische Programm, und zwar das einzige, das man sich als Ziel der Kunst überhaupt vorstellen konnte: Poesie, Dichtung. Jeder wollte dichten, und nichts als dichten. Freilich, um sich zum Rang eines Kunstwerks zu erheben, muß das Gestaltete stets zur Dichtung gesteigert sein, zur Dichtung, die die Dinge und Personen sozusagen in einem höheren Lichte zeigt. Wenn man nach den äußeren Mitteln fragt, mit denen diese Steigerung angestrebt wird, so erinnere ich, um nur die einfachsten und augenfälligsten zu nennen, an die sogenannten idealen Landschaften, denen man bis ins 16. Jahrhundert in zahlreichen Kombinationen überall in der Malerei begegnet, an die späteren heroischen Landschaften und Vedouten des 17. Jahrhunderts, weiter an die idyllischen und romantischen Landschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. Natürlich waren alle diese Formen ausnahmslos direkte Gefühlsträger zur Steigerung der in ihrem Mittelpunkt stehenden Person oder des sich dort abspielenden Vorganges (z. B. Schäferspiele, trauliches Familienleben, galantes Treiben von Verliebten usw.).

Des Mädchens Traum oder der Aufruhr der Jungfrauschaft

172. Anonyme englische Karikatur. Um 1800

173. Aufmunterung. Berliner Lithographie

Die Gestaltung phantastischer Formenwelten ist ebenfalls nichts anderes als ein poetisches Über-sich-hinaus-führen der Wirklichkeit. Einer der letzten und berühmtesten, aber auch lange Zeit überschätztesten Vertreter der ausgesprochenen Ideologisierung der Welt und ihrer Erscheinungen in dieser Art ist bekanntlich Arnold Böcklin gewesen. Durch die ideale Landschaft und ebenso durch die heroische Landschaft, in die eine Figur vom Maler gestellt wurde, sollte selbstverständlich die betreffende Person als besonders heroisch vom Beschauer empfunden werden. Gar nichts anderes hatte z. B. Tischbein vor — und wenn ich mich richtig erinnere, sagte er es sogar in direkten Worten —, als er Goethe in seiner berühmt gewordenen Auffassung malte, wie dieser in der mit antiken Trümmerresten übersäten Campagna nachlässig auf einen antiken Marmorblock gelagert ist: ein Heros, glaubhaft zu machen gesucht für den Beschauer dadurch, daß er zwischen die Attribute des Heroischsten gestellt ist, was die damalige Vorstellung kannte. Den Eindruck des größten menschlichen Heroismus wollte Horace Vernet erzielen, als er Napoleon I. in majestätischer Haltung auf einem herrlich sich aufbäumenden Zelter malt, — nicht wie er auf diesem Prachthengst die Champs Elysées entlang reitet, sondern wie dieser Zelter, den kühnen Bezwinger der Welt auf seinem Rücken tragend, sozusagen mit gewaltigen Sätzen den Sankt Bernhardt emporklettert: der Gott, der alle irdischen Widerstände bezwingt. Das ist reine Ideologisierung, reine Poetisierung, aber nicht nur Ideologisierung Goethes und Napoleons, sondern auch eine solche des eigenen Ichs. Dieser nicht minder wichtige Umstand darf unter keinen Umständen übersehen werden, sofern man am Kunstwerk nicht nur den Dargestellten psychologisch ergründen will, sondern auch den Darstellenden, den Schöpfer des Kunstwerks. Solche Darstellungen sind gleichzeitig die Ideologisierung des eigenen vom betreffenden Künstler an sich ersehnten Heroismus. Man huldigt sich, indem man dem andern huldigt. Und jeder Künstler vermochte darum die Steigerung der in seinem Modell verkörperten Idee immer nur bis zu der Höhe zu steigern, die er in seiner Vorstellung von sich selbst hatte. —

Um den allen künstlerischen Gestaltern ohne Ausnahme innewohnenden Ideologisierungsdrang in seinem ganzen Umfang zu entlarven, muß man jedoch in die Literatur abschweifen, und hier wiederum in das Gebiet, wo sich das Werk direkt und am intimsten an seinen Schöpfer knüpft. Dieses Gebiet ist die Memoirenliteratur, und zwar sind es speziell die galanten Memoiren in der Art der Grammont, Richelieu, Tilly, Rétif, Casanova usw., wo der sich und seine Taten Beschreibende stets im Mittelpunkt steht und außerdem immer als Held figuriert. Hier sind die leitenden Tendenzen am augenfälligsten, und die geschichtsfälschenden Methoden am handgreiflichsten. Hier feiert die Selbstvergötterung ständig

Vor der Priapsstatue. Die Opferbereite

174. Gemälde von N. V. Diaz. Um 1860

Wer will meine Rose?

175. Gemälde von Ant. Wiertz. Wiertzmuseum Brüssel

die tollsten Orgien. Alle diese und alle ähnlichen Dokumente sind nämlich ohne Ausnahme nichts anderes als ideologisierte, sich selbst apologisierende Selbstporträts; darum aber auch insoweit ohne jeden Wahrheitswert, als es sich um den tatsächlichen Umfang und Verlauf der angeblich errungenen galanten Siege handelt. Diese Tatsache möchte ich hier an dem klassischsten Dokument dieser Art, an den weltberühmten Denkwürdigkeiten Casanovas, durch die Aufdeckung einiger entscheidenden Widersprüche demonstrieren. Ich möchte hier einschalten, daß dies keine Abschweifung von dem uns beschäftigenden Hauptthema ist. Denn wenn es sich bei der Kunst im allgemeinen zu wichtigen Teilen um eine Betätigung des Exhibitionsdranges auf der Basis des Narzismus handelt, so in den galanten Memoiren eben nur um deren drastischste und darum für meine Beweisführung dankbarste Erscheinungsformen. Sämtliche Autobiographien sind an sich handgreifliche Dokumente einer Kombination dieser beiden wichtigsten menschlichen Ur-Instinkte: des in sich selbst verliebten Narzismus, der infolge eines ebenso starken Exhibitionsdranges von einem unstillbaren Verlangen erfüllt ist, sich der Welt nackt zu zeigen. Nackt in des Wortes wörtlichstem Sinne zeigt sich der galante Autobiograph; er schlägt sogar seine Bettdecke vor den Augen von aller Welt zurück. Natürlich getrieben von der Überzeugung, damit der Welt die bewundernswertesten Schauspiele zu enthüllen. In Wahrheit verhält sich die Sache freilich so: er bringt auf diese Bühne die staunenswertesten Schauspiele, die seine Phantasie auszudenken vermag, und gaukelt der Welt vor, diese sämtlichen Schauspiele hätten sich zwischen den Leintüchern seines Bettes abgespielt, und stets mit ihm als Heldendarsteller. Das eben ist der Schwindel. Und diesen zu erweisen, darauf kommt es hier an, wenn man erkennen soll, daß im Kunstwerk die konkrete Wahrheit immer und in jedem Fall erst an zweiter, dritter oder gar letzter Stelle steht, an erster dagegen stets die Ideologisierung der relativ immer dürftigen Wirklichkeit, die Poetisierung ersehnter Möglichkeiten. Daß es sich nämlich auch bei zahlreichen galanten Autobiographien um direkte Kunstwerke handelt, kann wiederum gar keinem Zweifel unterliegen, jedenfalls am allerwenigsten gegenüber Casanova. Casanova war unbedingt ein Künstler. Und seine Denkwürdigkeiten sind nicht nur sein größtes Kunstwerk, sondern sie sind überhaupt ein großes Kunstwerk. Sie sind eine der phantastischsten und der geistreichsten Novellensammlungen, die es in der Weltliteratur gibt. Die meisten dieser zu einem anscheinend wahren und zusammenhängenden Lebensbilde vereinigten Novellen sind mit Genie gestaltet. Nur eines sind sie nicht. Es sind keine restlos wirklichkeitsechten Dokumente, als die sie von Casanova vorgespiegelt werden. Es sind narzissistische Schwelgereien eines Greises, der damit das tatsächliche Gerüst seines reichen Abenteurerlebens verschönernd umrankt und auf dem Wege über die Phantasie sich die physischen Abreagierungen ersetzt, die ihm die unübersteigbaren Schranken des Alters eines Tages gesetzt hatten und nun ein für allemal vorenthalten.

Der Wahrheitswert der Casanovaschen Denkwürdigkeiten ist sehr bald nach ihrem ersten Erscheinen bezweifelt worden. Schon der Neid jener, die glaubten, in der Betätigung ihrer Mannheit im Leben nicht auf die Kosten gekommen zu sein, mußte angesichts der nie abbrechenden Erfolge Casanovas bei den Frauen und ebensosehr angesichts der fast übernatürlichen Leistungen Casanovas auf dem Turnierplatz der Liebe ständig dazu führen; aber auch jene mußten Zweifel äußern, denen der Wert der Casa-

Die Sehnsüchtige

Aus: Reisen in Spanien. Lithographie von G. Doré. 1860

176. Die sterbende Unschuld. Kupferstich nach einem Gemälde von J. J. Lefebvre

novaschen Denkwürdigkeiten als eines sittengeschichtlichen Dokumentes ersten Ranges unbequem war. Die Überprüfung der Casanovaschen Berichte auf ihren absoluten Wahrheitswert konnte in jenen Zeiten, als es noch keinen Zugang zu dem in Dux verwahrten handschriftlichen Nachlaß des Abenteurers gab, nur in der Überprüfung der von Casanova in so reichem Maße eingestreuten historischen Daten und Notizen geschehen. Und von dieser Seite ist die Überprüfung denn auch verschiedenemal vorgenommen worden. Am gründlichsten von dem deutschen Gelehrten F. W. Barthold in seinem Buche „Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Jakob Casanovas Memoiren", das bereits in den fünfziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts erschien. Barthold hat mit dem sprichtwörtlichen Bienenfleiß des Gelehrten alle von Casanova angegebenen historischen Namen und Daten daraufhin überprüft, ob die Betreffenden zu der von Casanova angegebenen Zeit an den von diesem genannten Orten lebten, ob sie die ihnen von Casanova zugeschriebenen politischen oder anderen öffentlichen Handlungen und Äußerungen tatsächlich getan haben usw. Das Resultat der Bartholdschen Forschungen war für Casanova das denkbar rühmlichste; fast alles Nachprüfbare hat sich als historisch stichhaltig erwiesen. Barthold faßt seine Ergebnisse dahin zusammen: „So viel Probiersteine uns zu Gebot standen, um den Goldgehalt seiner Angaben zu prüfen, so ist es doch unter den hunderten geschichtlichen Zügen kaum ein halbes Dutzend, in denen er irrt, kaum einer, in dem er einer geflissentlichen Fälschung überführt werden kann!" Damit verstummten für lange Zeit die meisten Zweifel an der Wahrheit der von Casanova geschilderten Vorgänge, und auch die von Casanova berichteten galanten Abenteuer wurden als wahr und zuverlässig geschildert hingenommen.

Mit sehr großem Unrecht. Die Übertragung der historischen Wahrheit der Casanovaschen Denkwürdigkeiten auf ihre sozusagen intime Wahrheit erweist sich heute als ein ganz grimmiger Trugschluß. Seit etwa fünfzehn Jahren sind die Archive von Dux geöffnet, und so konnte an der Hand der zahlreichen vorhandenen schriftlichen Originaldokumente, vor allem an der Hand der vorgefundenen Frauenbriefe, endlich auch die physiopsychologische Seite der Casanovaschen Denkwürdigkeiten überprüft werden. Das Resultat, das in diesem Falle sich ergab, ist nun gerade das entgegengesetzte von dem, wozu Barthold gegenüber den historischen Persönlichkeiten und Daten kam. In dem gesamten nach jeder Richtung so überaus reichen literarischen Nachlaß fand sich auch nicht ein einziger Stützpunkt für die Echtheit der von Casanova angeblich erlebten und mit soviel „Dokumenten" belegten galanten Abenteuer. Dagegen erwiesen sich verschiedene seiner berühmtesten Abenteuer als aufgelegte Schwindelkonstruktionen. Ich will einige der wichtigsten Ergebnisse der modernen Casanovaforschung kurz spezifizieren. Obenan steht, daß sich unter den vielen in Dux befindlichen Briefen — es ist dort sein gesamter literarischer Nachlaß; denn dort lebte er die letzten Jahrzehnte seines Daseins, dort schrieb er seine Memoiren — nicht ein einziger von den zahlreichen galanten Frauenbriefen vorgefunden hat, weder im Original noch in Abschrift, die Casanova bei jeder Gelegenheit wortwörtlich in seinen Denkwürdigkeiten zitierte. Von den berühmten unter seinen galanten Freundinnen ist überhaupt nicht eine einzige Zeile, nicht einmal ein Namenszug vorhanden, der verbürgte, daß die betreffenden Bürgersfrauen, Nonnen, Gräfinnen usw. tatsächlich gelebt und im Liebesleben Casanovas eine Rolle gespielt haben können. Man beachte: keiner jener Briefe ist vorgefunden worden, die er angeblich Jahrzehnte mit sich herumgetragen hat, die er beim Ab-

Wer will meinen kleinen Nachen besteigen?

177. Deutscher galant-symbolischer Schabstich. Um 1860

fassen der Memoiren angeblich vergilbt vor sich liegen hat, und von denen er sich bis zu seinem Tode nie trennen will. Casanova schreibt über diesen Punkt im ersten Band seiner Memoiren: „Nannettens Brief, den ich — wie alle anderen Briefe, die ich im Laufe meiner Geschichte anführe — aufbewahrt habe". Im fünften Band wiederholt er dieselbe Erklärung in einem ähnlichen Zusammenhang noch einmal. Er schreibt dort: „Ihre Tochter (Minne-Rosenberg) veranlaßte mich durch einen reizenden Brief, den ich noch jetzt (also während des Memoirenschreibens! E. F.) mit Vergnügen lese, den mir von ihrer Mutter angetanen Schimpf ruhig zu ertragen." Natürlich fehlen auch diese beiden Briefe in seinem literarischen Nachlaß. Hier sei hinzugefügt, daß bezeichnenderweise auch die Tagebücher fehlen, die ihm angeblich genau so teuer waren, wie die abgedruckten Briefe, denn im sechsten Band schreibt er: „Sie sind der wahre Schatz, der mich an das Leben fesselt und mir den Tod verhaßt macht." Anscheinend ziemlich vollständig liegen dagegen die vielen Briefe der von Nattier gemalten Schauspielerin Manon Balletti vor, mit der er ebenfalls ein lang währendes Liebesverhältnis hatte. Diese Briefe der Balletti sind nach zwei Richtungen interessant. Abgedruckt ist in den Memoiren nur ein einziger Brief der Balletti, aber gerade dieser eine fand sich nicht in Dux; man kann also wiederum nicht die Authentizität

feststellen. Das ist die eine, sozusagen die negative Aufhellung, die die Ballettischen Briefe ermöglichen. Die zweite Seite, die positive, ist jedoch die wichtigere. Weil sich die Briefe der Balletti über drei Jahre (1757—1760) hinziehen und zumeist datiert sind, so lassen sich an diesen sicheren Daten und an den Orten, wo sie Casanova erreichen sollten, leicht die zeitlichen und örtlichen Angaben nachprüfen, die Casanova über diese drei Jahre in seinen Memoiren macht. Und da ergibt sich denn zum erneuten Unheil von Casanovas Glaubwürdigkeit in den Fragen seines intimen Lebens, daß seine Daten und Angaben selbst dort vielfach wahrheitswidrig, also bewußt gefälscht sind, wo solche Dokumente vor ihm liegen, die ihn von vornherein vor jedem Irrtum hätten bewahren müssen, oder eine fehlerhafte Erinnerung leicht zu korrigieren vermochten. Aldo Rava, der Bearbeiter der Ballettischen Briefe an Casanova, schreibt: „Es ist ein wahres Glück, daß Casanova diese Briefe aufbewahrt hat, weil sie uns gestatten, die Chronologie dieses so wichtigen Teiles der Memoiren zu verbessern, die, wie man sehen wird, ganz verfälscht ist. Diese chronologischen Irrtümer, die auch aus anderen Stellen dieses Teiles der Memoiren hervorgehen, sind nicht auf die Rechnung des schlechten Gedächtnisses Casanovas zu setzen, weil es ihm in jeder Weise, da er die Briefe vor den Augen hatte, wie wir sie haben, leicht gewesen wäre, sich zu verbessern, indem er sie wieder durchlas und sich so sein Gedächtnis wieder auffrischte. Wahrscheinlich wollte er gerne die Wahrheit aus uns unbekannten Gründen verfälschen." Von fast ebenso großer Wichtigkeit wie das vollständige Fehlen der in den Memoiren abgedruckten galanten Briefe in seinem literarischen Nachlaß ist die Tatsache, daß sich in keinem einzigen der Frauenbriefe, die in Dux im Original vorliegen, auch nur eine einzige erotisch gefärbte Zeile findet, trotzdem Casanova von langwährenden Liebesabenteuern mit den betreffenden Frauen in seinen Erinnerungen berichtet. Wären seine sämtlichen Schilderungen konkrete Wahrheit, so müßte man in den im Original vorhandenen Briefen unbedingt irgendwelche Zusammenhänge entdecken. Es gibt aber keine. Der Umstand, daß nicht ein einziger der vielen von Casanova abgedruckten zärtlichen Liebesbriefe von Sängerinnen, Schauspielerinnen, Tänzerinnen usw. vorgefunden wurde, hat in Verbindung mit anderen berechtigten Zweifeln schließlich zu der Feststellung geführt, daß mehrere dieser von Casanova mit genauen Namen genannten Damen zu den von ihm genannten Zeiten aus zwei Gründen unter keinen Umständen in den betreffenden Städten, wo sie von ihm verführt worden sein sollen, gastiert haben; erstens, weil sie entweder noch ganz kleine Kinder waren, zweitens, weil sie überhaupt niemals gelebt haben. Das klassischste Beispiel in der letzten Richtung bietet ein heute gänzlich einwandfrei nachprüfbarer Fall, nämlich das von Casanova so pikant und so breit geschilderte Verhältnis mit der schönen holländischen Bankierstochter Esther Hope; diesem Verhältnis hat Casanova bekanntlich mehrere seiner verliebtesten Kapitel gewidmet; seine Erfolge im Boudoir dieser zärtlichen jungen Dame waren nach Casanovas detaillierten Schilderungen mindestens ebenso groß wie die, die er tatsächlich bei deren Vater hatte, mit dem er monatelang im Auftrage des französischen Ministers in Finanzangelegenheiten verhandelte. Auch von dieser Dame wurde nicht ein einziger Brief in Dux vorgefunden. Nun, es konnte auch keiner vorgefunden werden. Die neueren Forschungen, die an der Hand der amtlichen Register der damaligen Zeit vorgenommen wurden, haben wiederum etwas sehr Fatales für die Glaubwürdigkeit Casanovas hinsichtlich seiner galanten Triumphe ergeben. Es ist durch sie unwiderleglich festgestellt, daß der betreffende berühmte holländische Bankier überhaupt niemals eine Tochter hatte, sondern nur einen Sohn.

Die Begehrliche

178. Französisches Gemälde. Um 1880

Diese wenigen Beispiele mögen an dieser Stelle genügen, denn sie reichen vollkommen aus

27*

zum Beweis dafür, daß Casanova in Eroticis heillos geflunkert hat. Ergänzend mag nur noch dies erwähnt sein: Daß die von Casanova angeführten erotischen Liebesbriefe von Frauenhand sämtlich gefälscht sind, läßt sich auch stilkritisch sehr leicht nachweisen. Diese sämtlichen Briefe haben eine einzige allen gemeinsame Nuance, es ist stets der Stil und die Denkweise Casanovas und nicht der von zwanzig völlig verschiedenen Frauencharakteren aus allen Volksschichten. Eine solche Verschiedenheit von Rasse, Stand und Alter muß aber zu den ausgesprochensten Unterschieden im Stil und in der Denkweise führen, zu Unvollkommenheiten der Sprache, zu bald heiteren, bald ernsten Naivitäten usw. Alles dies sucht man vergeblich. Das ist der Gesichtspunkt, der mich schon vor vielen Jahren stutzig gemacht hat; ich hielt die Briefe deshalb für erfunden. Heute kann man mit voller Bestimmtheit behaupten, daß sie tatsächlich erfunden sind. Wenn aber diese Briefe erfunden sind, so sind natürlich auch die einzelnen Erlebnisse, an die sie sich knüpfen, erfunden oder zum mindesten „mit sehr großer dichterischer Freiheit" gestaltet. Irgendein wahrer Kern wird gewiß in manchen seiner galanten Abenteuer stecken. Aber sehr oft werden es bloß Dirnenerfolge gewesen sein. Die betreffenden Kokotten und Dirnen hat er dann in seiner Phantasie in harmlose Landmädchen, zärtliche Kleinbürgerinnen, Aristokratinnen und Gräfinnen verwandelt. Solches imponiert mehr, vor anderen und auch vor sich. Es ist dies übrigens eine alltägliche Form, für die ich aus persönlicher Erfahrung die Namen mehrerer moderner Dichter nennen könnte. Wenn es ein gar nicht bewundernswertes Dirnlein war, mit dem sie bier- oder weinselig des Weges zogen, so hatte es sich in dem in den nächsten Tagen fälligen Gedicht regelmäßig in eine rassige Gräfin verwandelt, mit der man „Vierelang gefahren! . . . Die Teckel blafften!"

Das Fazit von alledem lautet also: Casanova hat sich die große Mehrzahl seiner staunenerregenden Erfolge im Alter zusammenfabuliert. Und zwar aus den von mir bereits obengenannten zwei Hauptgründen. Erstens um auf diese einzig mögliche übertragene Weise seine Wunschphantasien abzureagieren; denn weil ihm ein starkes Triebleben eigen war, traten diese sehr lange bei ihm auf. Und zweitens um seiner potenziert narzissistischen Veranlagung zu genügen. Diese drängte ihn dazu, sowohl vor sich, als auch vor der Öffentlichkeit als der Inbegriff des beneidenswertesten Sterblichen dazustehen, dem Frauengunst das höchste ist. Weil ihm die Wirklichkeit dieses Reich jedenfalls in der Zeit verweigert, in der er seine Memoiren schreibt, errichtet er es in seiner Phantasie. Mit alledem braucht gar nicht bestritten zu werden, daß Casanova als Mann über eine höchst respektable Potenz verfügte, daß er ein ausschweifender Wüstling und ein vielleicht auch besonders erfolgreicher Frauenverführer gewesen ist. Aber darauf kommt es ja gar nicht an; solche Erscheinungen gibt es in jedem Zeitalter. Worauf es ankommt, ist die Frage: Ist Casanova in der von ihm beschriebenen Weise konkret durchs Leben geschritten, als ein immer und auch in allen Höhen der Gesellschaft siegender Gott der männlichen Potenz? Das aber ist in hohem Grade zu bezweifeln. Wäre nämlich die von Casanova unterschlagene Wirklichkeit, jene, die sich dokumentarisch beweisen ließe, ebenso schön gewesen, wie die von ihm entworfene Phantasiewelt so hätte er unbedingt diese geschildert.

179. Die unterbrochene Lektüre. Gemälde von A. Guillaume

Es bleibt nun noch die Frage nach dem allgemeinen kultur- und sittengeschichtlichen Wert der Casanovaschen Denkwürdigkeiten zu beantworten. Ist dieser mit dem Nachweis vernichtet, daß es sich bei den Casanovaschen galanten Abenteuern um künstlerische Konstruktionen, um zumeist freie Schöpfungen handelt? Das ist zu verneinen. Der große Wert der Denkwürdigkeiten Casanovas als einer sittengeschichtlichen Quelle erster Ordnung bleibt trotzdem bestehen, und sie dürfen mit vollstem Recht in dieser Richtung von der

Wissenschaft verwendet werden. Und zwar nicht etwa nur deshalb, weil Casanova in der Schilderung seiner angeblich selbst erlebten galanten Abenteuer immer nur das gestalten konnte, was die Zeit, ihre Ideen, ihre Zustände, ihre Tendenzen seinem Wunschleben lieferten, sondern aus einem anderen entscheidenderen Grunde: das, was Casanova außerdem gibt, ist ein grandioses, in die Tiefen dringendes Zeitgemälde. Seine angeblich persönlich erstrittenen Heldentaten zu Ehren des priapischen Gottes sind trotz des großen Umfanges, den sie räumlich einnehmen, nur die pikanten Arabesken, aber obendrein plastisch erläuternde Arabesken, an einem im Wesen richtig geschauten Wirklichkeitsbilde. Was er in seinen Denkwürdigkeiten genial gestaltet, sind die tatsächlichen Sitten des 18. Jahrhunderts, es ist dessen Kulturinhalt, es ist dessen spezifische Atmosphäre im Politischen, es sind dessen Möglichkeiten im skrupellosen Genießen für jene, die die vergoldeten Spitzen dieser Zeit verkörperten. So groß die allgemeine kultur- und sittengeschichtliche Bedeutung von Casanovas Denkwürdigkeiten ist, so groß ist für den Spezialforscher deren psychologischer Wert. Dieser liegt in ihrem ganz außerordentlich aufhellenden Charakter, und — es ist dies eine amüsante Ironie der Dinge! — nicht zum wenigsten darin, daß wir es in der Mehrzahl der von Casanova so eingehend geschilderten Liebesabenteuer sicher mit erdichteten Erfolgen und Formen des Casanovaschen Liebeslebens zu tun haben. Nur dadurch sehen wir seinen gesamten Sehnsuchtskomplex in Aktion, erfahren von seinen sämtlichen, übrigens niemals perversen Fetischismen. Es ist für den Sexualforscher relativ gleichgültig, ob Casanova im Verlaufe seines Abenteurerlebens ein Dutzend Frauen mehr oder weniger besessen hat. Nicht gleichgültig, sondern von größter Wichtigkeit dagegen ist es, zu erfahren, in welcher mannigfaltigen Form eine solche nach so manchen Richtungen merkwürdige Persönlichkeit ihre Spannungen abzureagieren wünschte. Die Nuancen, die Unterschiede sind das Aufklärende. Diese sämtlichen Nuancen könnte man niemals mit vollster Deutlichkeit erfahren, wenn Casanova nur wirklich Erlebtes geschildert hätte; denn dann würde ihm eben die Wirklichkeit bis zu einem hohen Grad den Ablauf der Dinge diktiert haben. Ganz anders bei reinen Phantasiekonstruktionen. Die Phantasie folgt direkt und einzig dem Wunschgefühl, für sie gibt es keins der tausend Hindernisse, die die Wirklichkeit vor allen Menschen, auch vor den größten Glückspilzen auftürmt; also erleben einzig in ihr die Sehnsüchte des Trieblebens ihre relativ restlose Gestaltung. Die von Casanova gelieferten sexuellen Bekenntnisse sind um so wertvoller, weil er mit voller Absicht ausgesprochen galante Memoiren schreiben wollte, Memoiren, in denen das galante Tun die Hauptsache ist und die galante Tat in jedem einzelnen Fall den strahlenden Mittelpunkt darstellen soll. Casanova sehnt sich naturgemäß stets nach dem Gipfelpunkt des einzelnen erotischen Genusses, nach dessen raffiniertester und pikantester Form, also konstruiert er demgemäß seine Erlebnisse. In das

180. Die Enttäuschte: Ach, der Tölpel!! Radierung von Henry Detouche

Repertoir der besonderen erotischen Genüsse gehört für jeden Wüstling z. B. die Verführung der vollkommenen weiblichen Unschuld auf die verschiedenste Art. Casanova schildert ein Dutzend solcher Verführungen, und jede vollzieht sich auf andere Weise. Natürlich will er auch die denkbar raffinierteste erleben. Und er „erlebt" sie selbstverständlich auch. Welche Frau kann unschuldiger sein, als ein soeben aus dem Kloster geholtes Mädchen von fünfzehn Jahren? Keine; vor allem dann nicht, wenn es sich um die Nichte des Papstes handelt, der die Erzieherinnen alle Sorgfalt gewidmet haben. Was kann also pikanter sein, als die Verführung dieser jungen Dame? Nichts! D. h., welches kann außerdem die allerpikanteste Form der Verführung dieser jungen Papstnichte sein? Nun, indem man sie nicht heimlich, etwa in ihrem Boudoir, umwirbt, sondern indem man sie inmitten der besten Gesellschaft, also sozusagen coram publico, den ausschweifendsten Launen gefügig macht, und obendrein in der ersten halben Stunde, in der man die betreffende schöne, keusche junge Dame zum erstenmal im Leben sieht. Selbstverständlich gelingt Casanova dieses Programm; d. h. er konstruiert das raffinierte, auch von mir schon zitierte (S. 66) Abenteuer mit der Nichte des Papstes Benedikt XIV., die er in einem päpstlichen Palast vorgestellt bekommt und kennen lernt. Während die andere Gesellschaft sich dem Spiel hingibt, führt er mit der völligen Unschuld vom Kloster schon nach wenigen Minuten die schlüpfrigsten Gespräche. Und nach Verlauf einer knappen Viertelstunde ist er soweit, daß er es sich erlauben darf, die junge Dame durch konkrete Demonstrationen umständlich und eingehend in das Wesen der Mannheit einzuweihen. Man sieht: Die Phantasie — nicht die Wirklichkeit! — ist seiner Sehnsucht nichts schuldig geblieben. Nach diesem Schema ist der gesamte galante Inhalt von Casanovas Denkwürdigkeiten aufgebaut. Weil der Erotomane — und Casanova ist dies in ausgeprägtester Form — stets danach strebt, den gesamten Reichtum aller erotischen Möglichkeiten auszukosten, darum ist die häufige Abwechslung in der Person des Liebespartners das Unvermeidliche; mit einem einzigen Liebespartner läßt sich immer nur ein bestimmter Kreis erotischer Sehnsüchte erfüllen. Die einzelne Geliebte kann nicht Kind, blühende Jungfrau und reifes Weib zugleich sein, sie kann nicht zugleich schlank und üppig, schwarz und blond, raffiniert und naiv usw. sein. Und die Genüsse, die mit jeder dieser weiblichen Besonderheiten verknüpft sind, möchte der Erotomane doch kosten, also muß sich Casanova schon aus diesem Grund hundert Liebschaften zusammenphantasieren, jede in irgendeiner anderen Richtung pointiert. Anders könnte er niemals sein gesamtes Wunschprogramm abreagieren. Das ist auch der Grund, weshalb alle schriftstellernden Erotomanen, die ihre Memoiren schreiben, ohne Ausnahme mit einem Heer von verführten Frauen aufwarten; vergleiche Gramont, Richelieu, Rétif und tutti quanti.

Alles, was ich hier im besonderen über Casanova und seine weltberühmten Denkwürdigkeiten gesagt habe, gilt aber nicht nur für sämtliche erotischen Schriftsteller und erotischen Werke aller Zeiten, sondern es gilt ebenso von allen ausgesprochen erotischen Zeichnern, Malern und deren Gestaltungen. Die von mir auf den vorstehenden Seiten geschilderten Umstände und Zusammenhänge sind es, die alle derartigen Produkte, und in besonderem Maße sogar die direkt pornographischen, zu so aufschlußreichen, für die Erkenntnis der Sexualgeheimnisse geradezu unentbehrlichen Hilfsmitteln erheben. Oft nur durch sie erfährt der Forscher bestimmte erotische Sehnsuchtskomplexe, die allen Menschen in irgendeinem Grade eigentümlich sind. Der künstlerisch gestaltende Erotomane entlarvt deutlicher, weil krasser, als jeder andere schaffende Künstler seine besondere Wesenheit; aber auch er entlarvt nur die Wunschkomplexe der Allgemeinheit. Denn zu ihr gehört er, und nur aus ihren Lebensformen speist sich seine Triebwelt.

*

Zweiter Teil

181. Der Karneval der Liebe. Tonstatuette von G. Rivière. 1912

Verliebte Träumerei

182 Deutscher Kupferstich von C. Götz. 1804

Allgemeines

Die von mir in diesem zweiten Teil zu lösende Aufgabe besteht in Folgendem: Ich habe den im ersten Teil aufgestellten und in der Hauptsache nur theoretisch entwickelten Fundamentalsatz — daß Kunst individuell betonter erotischer Ausdruck und darum in erster Linie eine der ideologischen Formen ist, in denen sich der Mann mit seinem ewigen Gegenspieler, dem Weib, auseinandersetzt — durch ausreichende Beispiele in überzeugender Weise zu belegen. Weil es sich in dieser Arbeit jedoch um die erstmalige umfassendere Aufrollung dieses Problems im Hinblick auf die objektiven Künste handelt, so ist es ohne Weiteres gerechtfertigt, wenn ich mich mit der Enthüllung der großen Linien dieses Gesetzes begnüge und bei der Auswahl meines Materiales auf solche Beispiele beschränke, die schon dem ersten Blick, sowie er nur darauf gelenkt ist, augenfällig sind. Gewiß ist damit nur ein kleiner Teil der vorliegenden und in jeder Richtung zu überaus wertvollen Aufhellungen führenden Aufgabe gelöst. Aber alles Weitere, besonders jene Fälle, wo die fraglichen Tendenzen hinter zahlreichen und oft ganz seltsamen Hüllen verborgen sind, muß ich der Fachpsychologie für ihre Spezialstudien überlassen, und zwar deshalb, weil die Umständlichkeit solcher Entschleierungen

183. Radierung von F. Erpikum. Aktporträt seiner Freundin der Gräfin de G . . . Um 1885

nicht nur den mir zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten würde, sondern weil solch eine Untersuchung auch den in allen Fragen der seelischen Umkehrungen erfahrenen und geschulten Fachpsychologen voraussetzt.

Die Einteilung des Stoffes ergibt sich von selbst aus der zu erstrebenden Sinnfälligkeit und Überzeugungskraft der von mir ins Feld geführten bildlichen Beweise. Dieses Ziel kann nur erreicht werden durch eine zusammenfassende Gliederung nach den einzelnen erotischen Hauptpointen, und auf diese Weise wird es auch am besten erreicht. Diese Sondergruppen haben also erstens die von der männlichen Wunschphantasie im Allgemeinen bevorzugten erotischen Vorstellungen zu umfassen, zweitens die sichtbaren Auswirkungen der verschiedenen Ur-Instinkte und ihrer spezifischen Ableitungen, soweit sich diese in den objektiven Künsten auszudrücken vermögen, und drittens die wichtigsten der sogenannten natürlichen Fetischismen, in deren Kultus sich die Allmacht der erotischen Leitlinie des Einzelnen manifestiert. Durch eine derartige Stoffverteilung und Zusammenfassung des Gleichartigen wird dem Leser und Beschauer des Buches der Charakter der jeweils in Frage stehenden erotischen Nuance als Dominante in der Wunschphantasie des betreffenden Künstlers am deutlichsten. Durch eine solche Zusammenfassung wird weiter die Tatsache am zwingendsten klar, daß es dem Künstler gerade auf die eine Pointe ankam, daß er diese unter keinen Umständen ingnorieren wollte, ja daß diese für ihn vielleicht den einzigen Anreiz zu dem fraglichen Bild gegeben hatte. Soweit es irgendwie anging, habe ich alles dieses nicht nur durch Anführung, sondern auch durch Vorführung mehrerer gleichartig pointierter Bilder eines Künstlers unterstützt. Denn vornehmlich in dem Wiederholungszwang, dem ein Künstler beim Schaffen unterliegt, besteht ja, wie ich oben ausführlich darlegte, das in erster und in letzter Linie Beweisende, — der Künstler ersehnt, wie jeder Mensch, die Ewigkeit der Lust, also kehren dieselben Sehnsüchte immer von neuem in seiner Phantasie wieder. —

Ich habe an den verschiedensten Stellen schon darauf hingewiesen, daß das Gesetz „Kunst sei individuell betonter erotischer Ausdruck" natürlich nicht nur für die objektiven Künste gelte, sondern für sämtliche Künste, also für alles Schöpferische überhaupt.

Diese Kongruenz in allem Künstlerischen muß konkret nachweisbar sein; denn von Gesetzmäßigkeit kann bei allem individuellen Geschehen nur dann gesprochen werden, wenn feststellbar ist, daß jede Kreatur, in unserem Falle speziell jede schöpferische Kreatur, dem als maßgebend bezeichneten Drange folgt, und daß die Mittel, mit denen sie diesen Drang gestaltet, immer nur nebengeordnet sind. Infolgedessen gehört es ebenso zu meiner Aufgabe, diese unerläßliche Kongruenz auch durch Heranziehung von gleichartigen Beispielen aus anderen Kunstgebieten soviel wie irgend angängig zu erweisen. Aus technischen Gründen kann freilich nur die sogenannte schöne Literatur in Frage kommen. Aber die von mir herangezogenen Beispiele aus der Literatur werden vollkommen ausreichen, um aufs Deutlichste zu erweisen, daß hinter allem Schöpferischen derselbe Urtrieb steht. Gewiß sind selbst zwischen so nahe verwandten Künsten wie Malerei, Bildhauerei und schöner Literatur manche charakteristische Unterschiede vorhanden. Aber es ergibt sich bei einiger Überlegung sofort, daß es sich niemals um einen Unterschied im Wesen handelt, sondern immer nur um einen solchen, der entweder in der Zeit oder in den technischen Mitteln der betreffenden Kunst begründet ist. Wenn sich z. B. zeigt, daß man einem Motiv, das im Allgemeinen von allen Künsten gestaltet wird, trotzdem zu Zeiten nur in der Literatur oder umgekehrt nur in den objektiven Künsten begegnet, so findet dieser Unterschied seine volle Erklärung in der besonderen historischen Aufgabe, die die einzelnen Künste in den verschiedenen Zeiten zu erfüllen haben. Entsprechend den verschiedenen und wechselnden Bedürfnissen der einander ablösenden Kulturepochen wechselt die Vorherrschaft der einzelnen Kunstformen, weil die eine mehr als die andere die besonderen Zeitinteressen stützt. Die jeweils vorherrschende Kunstform wird dann mehr als alle andern auch zum bevorzugten Sprachrohr der individuellen Sehnsüchte. Der in den technischen Mitteln begründete Unterschied ist noch selbstverständlicher, er liegt geradezu auf der Hand. Wenn in der schönen Literatur der Inzest, wie ich schon früher hervorhob, eine so große Rolle spielt, in der Malerei dagegen eine relativ ganz untergeordnete, so erklärt sich dies ganz einfach aus dem Umstand, daß es sich beim Inzest um einen ausgesprochen literarischen, nicht aber um einen bildhaften Stoff handelt. Dem Maler ist es versagt, ohne Zuhilfenahme der Literatur die Blutsverwandtschaft anzudeuten. Für ihn gibt es nur das Weib im Allgemeinen, das er zwar nach Alter und Gestalt verschieden darstellen kann, das er aber niemals so zu differenzieren ver-

184. Die Freundinnen. Lithographie von Félon

28*

mag, daß man an einem Bild ohne literarische Attribute sofort zu erkennen vermöchte, daß das von irgend einem Mann umworbene oder einem Manne sich darbietende Weib unbedingt dessen Mutter oder dessen Schwester ist. Dem Dichter genügt in diesem Fall ein einziges Wort, und der Phantasie öffnen sich hundert Tore. Natürlich sind nicht nur Dichter, sondern auch Maler häufig von Inzestgefühlen erfüllt. Diese suchen für die Erfüllung ihrer Wunschphantasie natürlich auch nach einem Ausweg. Aber es gibt deren eben nur wenige. Der häufigst gefundene und meist begangene ist, daß sie das Porträt ihrer Mutter mit besonderer Inbrunst (Feuerbach) und besonders oft darstellen, daß sie in jedes Frauenporträt das Bild der Mutter hineinmalen usw. Aber das ist obendrein ein sehr schmaler Ausweg, der nur in bescheidenem Maße zur völligen Abreagierung führen dürfte. Die Natur bahnt darum in solchen Fällen noch andere Wege, indem sie den Betreffenden außerdem zum Schriftsteller oder, was das Wahrscheinlichste sein dürfte, überhaupt nicht zum Maler werden läßt, sondern nur zum Schriftsteller, der höchstens nebenher auch als Maler dilettiert. Denn daß sich das innere Wesen erfülle, das ist ja das Gesetz, das einen Menschen einzig zum Schaffenden macht. Ein anderer Unterschied, auf den ich im Allgemeinen schon an dieser Stelle aufmerksam machen möchte, ist der, daß die objektiven Künste im konkret Sinnlichen ungleich deutlicher sein dürfen als die Dichtung. Sie dürfen in der intimsten, d. h. in der erotischsten Verherrlichung des Körperlichen schwelgen und jubilieren, und in solchem Tun besteht durch alle Jahrhunderte hindurch ein Hauptteil ihres schöpferischen Gestaltens. Die offizielle schöne Literatur muß sich bei denselben Motiven mit engbegrenzten Andeutungen begnügen, weshalb sie ihre höchsten dichterischen Höhepunkte auch in der seelischen Sublimierung der Liebesgefühle erreicht. Die verschiedenfach gestufte, vielfach bis zur Handgreiflichkeit gehende galante Literatur erweist jedoch allein schon durch ihre Existenz — ihre vielfach erzwungene Illegalität widerlegt gar nichts —, daß es sich auch in diesem Fall um keinen Unterschied im Wesen handelt, sondern um einen, der einzig dem Diktat der Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit entspringt. Diese Gesetze sind sich in dieser Richtung zu den meisten Zeiten sehr ähnlich. Zu fast allen Zeiten ist die Deutlichkeit des Wortes verpönter als die Deutlichkeit der Tat. Nicht weil das Wort plumper wäre, sondern deshalb, weil der Deutlichkeit der Sprache, und zwar in allen ihren Formen, die größte Explosivkraft in der Geschichte zukommt, — mit ihr legt man die größten Reiche in Trümmer. Weil man aber das Recht auf Deutlichkeit des Wortes nicht auf die harmlosen Gebiete beschränken kann, darum legt man es gegenüber Allem an die Kette.

*

Leda und der Schwan
185. Radierung von Franz v. Bayros

Fünftes Kapitel

Avant — Pendant — Après

Avant. Das Hauptziel einer komplizierten Sexualität — und durch eine solche unterscheidet sich jede höhere Kultur sehr deutlich von den primitiveren Unterstufen — ist das Bestreben, die Vorlust zu verlängern und die Endlust so lange als möglich hinaus zu schieben. Die entscheidende Ursache dieses Strebens ist in dem schmerzlichen physiologischen Umstand zu suchen, daß das Erleben des Lustgipfels, der Orgasmus, speziell beim Mann auf wenige Sekunden beschränkt ist, während andererseits jeder Mensch gleichzeitig und dauernd von der tiefsten Sehnsucht nach Verewigung der Lust erfüllt ist (S. 38). Nur der strotzenden Jugendkraft ist es vorbehalten, mehr-

mals hintereinander den höchsten Lustgipfel ohne nachhaltende Ermüdung zu erklimmen, und auf diese Weise das fatale Defizit in der Dauer des stärksten Lusterlebnisses einigermaßen auszugleichen. Weil es kein Mittel gibt, die Natur zu zwingen und die Dauer des Orgasmus zu verlängern, und weil außerdem die Zeit der strotzenden Jugendkraft bei den meisten Männern relativ beschränkt ist — es handelt sich hierbei natürlich um die Regel und nicht um die Ausnahmen —, so gibt es keinen andern Weg, die intensive Sehnsucht nach Verewigung der Lust wenigstens einigermaßen zu stillen, als eben auf dem der Verlängerung der Vorlust und dem der möglichsten Verzögerung der Endlust. Dazu kommt, daß auch nur auf diesem Wege das andere Ziel zu erreichen ist, dem die Menschen ebenfalls ständig zustreben, nämlich das der Bereicherung des Sinnenlebens durch Variation (S. 38). Das Wesen und das Programm dieser Tendenz der Lustvermehrung besteht in der Verbreiterung des Lustgewinns. Diese wird erreicht durch Einschiebung von immer neuen Stationen vor dem Endziel, durch Vermehrung der Einzeltriumphe und Einzelgenüsse, die dem letzten Sieg der konkreten Besitzergreifung und Lusterfüllung vorangehen. In ihren Ergebnissen bedeutet dies das fast unerschöpfliche Repertoire der Formen des gegenseitigen Werbens und Verführens, des Flirtens in allen seinen Steigerungen. In diesen Dienst hat der Mensch alle erdenkbaren Möglichkeiten des privaten und des geselligen Lebens gestellt. Und alle seine Sinne sind dabei in Aktion. Das Gesicht und das Gefühl selbstverständlich obenan. Und zwar deshalb, weil es sich bei der Liebe in erster Linie um ein körperlich greifbares und darum um ein visuelles Ziel handelt, um etwas, was mit den Händen zu greifen und mit den Augen zu sehen ist. Diese Form der Erweiterung des Lustgewinns bietet der entwickelten Sexualität unendlich viel Anreize, und außerdem Sensationen von solchem Umfang und von solcher Tiefe, daß viele Menschen eher auf den Endsieg als auf diese Freuden der Vorlust verzichten. Bei den verschiedenen Stationen der Vorlust kann man in zahlreichen Fällen beliebig lange verweilen — das ist die Erfüllung der Sehnsucht nach Verewigung der Lust —, und auf diese Weise können alle Sinne voll auf ihre Rechnung kommen. Weiter: jeder Einzelne kann nicht nur einen, sondern mehrere Gipfel erreichen. Zahlreiche Sensationen können also in langer Reihe aufeinander folgen.

Weil die Verlängerung der Vorlust dem Menschen die einzig mögliche und zugleich die reichste Vermehrung des Lustgewinns einträgt, so handelt es sich in dem Streben nach diesem Ziel auch nicht erst um eine moderne oder auch nur um eine späte Errungenschaft, sondern um ein Streben, das sofort eingesetzt hat, als der Mensch auf eine höhere Kulturstufe der Zivilisation emporgestiegen war: einen Teil der entwickeltsten Formen begegnet man darum schon im alten Griechenland, im alten Rom sogar schon als einem Hauptprogrammpunkt der Liebeskunst. In Ovids „Kunst zu lieben" heißt es: „Glaube man mir, nicht ist der Liebe Lust zu beeilen, Sondern allmählich hervor locke sie langer Verzug." Die ewige Sehnsucht nach Vermehrung des sinnlichen Lustgewinns ist das Streben, in dem man überhaupt eine der wichtigsten Ursachen des zivilisatorischen Emporstiegs der Menschen zu schöneren, und wohlgemerkt auch zu edleren Lebensformen zu erblicken hat. Darum ist es aber auch ganz falsch, in alledem nur den Triumph des verabscheuungswürdigen Wollustteufels zu sehen, wie gewisse Keuschheitsapostel immer von Neuem proklamieren, wenn ihnen der Anblick eines frisch geplätteten Unterrocksaumes den schwachen Verstand benebelt. Gewiß dreht es sich bei allen diesen Zielen in erster und in letzter Linie um die Wollust. Aber wenn es allerdümmste Heuchelei wäre, dieses zu leugnen, so wäre es engstirnigste

186. Der Regen der Danae. Gemälde von Jan Gossaert. 1527

Verbohrtheit, nicht sehen zu wollen, daß hinter diesem Kult des Sinnlichen doch noch ein klein wenig mehr steckt als verdammungswerte Geilheit und Lüsternheit, denen man die höheren Güter des Lebens opfert. Es steckt hinter allem diesem außerdem sehr deutlich der sichtbare und sehr achtbare Ausfluß einer zunehmenden Höhereinschätzung der Liebe als Gesamtbegriff. Also nicht nur eine Höherbewertung ihrer rein physischen, sondern auch eine solche ihrer seelischen und ethischen Bestandteile. Die volle Liebeserfüllung, die, wenn sie echt und wahrhaftig sein soll, erfreulicherweise immer aufs Engste mit dem Physischen verknüpft sein muß, ist das intensivste Gefühl, das Mann und Weib als Einzelindividuen zu erleben vermögen, sie ist aber außerdem durch ihre tausenderlei Auswirkungen sozial die bedeutsamste Individualhandlung. Wenn man sich dessen voll bewußt ist, so ist es ebensosehr größte Achtung vor sich, vor dem Liebespartner und vor der Gemeinschaft, der man angehört, wenn man die physischen

Maria mit dem Jesusknaben
187. Gemälde von Hans Baldung. Um 1520

Formen des Sexualerlebens aus den Niederungen des bloß tierischen Erfüllens emporhebt. Es wird eines Tages sogar Ausdruck der erstrebenswerten Reife sein, wenn eine Gesamtkultur zu der tiefen sittlichen Einsicht vorgedrungen ist, daß es im individuellen Erleben nichts gibt, was würdiger wäre, zum vielgestaltigen Kunstwerk erhoben zu werden, als der Gesamtablauf der physischen Liebeserfüllung. Es braucht also noch lange nicht Kultus des bloß Genießerischen zu sein, der immer zum Niedergang führt, wenn man die Verbreiterung des Lustgewinns im Liebesleben als Aktivposten der Menschheit bucht, sondern es kann ebenso gut der Mut zur Konsequenz sein, der es ablehnt, vor der immer noch allmächtigen Heuchelei in diesen Dingen die übliche Reverenz zu machen. Und in diesem Sinne möchte ich diese Ausführungen aufgefaßt wissen.

Weil das Streben nach Verlängerung der Vorlust und nach Verzögerung der Endlust das Hauptziel einer jeden komplizierten Sexualität ist, darum muß dies in der deutlichsten Weise auch in der Kunst reflektieren, wir müssen auch in ihr einem leidenschaftlichen, niemals abbrechenden Kultus der verschiedenen Vorlustsstadien begegnen. Das heißt: weil dieser Kultus das Hirn der Männer im Allgemeinen füllt, muß er im Besonderen auch das der Künstler füllen und dieses immer von Neuem in schöpferische Bewegung setzen. Und diese Erscheinung erweist sich auch als eine der großen Linien, die sich durch alle Kultur- und Kunstepochen hindurchziehen. Natürlich ist es eine Linie mit mannigfachen Ausbiegungen: jede Zeit huldigt ganz bestimmten Formen der Vorlust, und jede Zeit diktiert durch ihre spezifischen Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit ganz bestimmte Grenzen, innerhalb derer die Kunst die allgemeine Sehnsucht der Lustgewinnung in dieser Richtung deutlich machen darf oder umschreiben muß. Natürlich gibt es daneben noch sehr viele Unterschiede im Einzelnen; denn jede Kulturepoche ist nur im Ganzen, in ihrer Haupttendenz, einheitlich, in sich ist sie stets nach Nationen von verschiedener Entwicklungshöhe geschieden, und jede von diesen Nationen obendrein nach Klassen mit spezifischen Klassenidealen, die alle ebenfalls in eine spezielle Geschlechtsmoral ausstrahlen. Auch die Zeiten der explosiven Kraft haben ihre sybaritischen Genießer, und die Zeiten der kulturellen Abenddämmerung bergen in ihrer Mitte stets Klassen, Schichten und Individuen, die inbrünstig an das Morgen glauben und mit fiebernden Pulsen diesem neuen Morgen der Menschheit entgegenstreben. Und alle diese Tendenzen haben ihren mehr oder minder deutlichen Spiegel in der Kunst. So kommt es, daß die große Linie, die in der Entwicklung der Sexualität durch die Jahrtausende hindurch nachzuweisen ist — der

Leda

Holzgeschnitzte Schranktüre aus dem 16. Jahrhundert. Musée Cluny, Paris

stete Drang nach quantitativer und qualitativer Bereicherung des physischen Liebeserlebens —, in der Kunst ebenfalls niemals abreißt. Auf Grund dieser Voraussetzung kommt es weiter dazu, daß die der jeweiligen öffentlichen und privaten Moral entsprechenden Methoden des gegenseitigen Werbens und Huldigens in den meisten Zeiten sogar ihre direkten Hohenpriester in der Kunst haben.

*

Die bekleidete Nacktheit. Der nur teilweise be- und entkleidete weibliche Körper ist die Hauptweide, auf der sich die in den Wonnen der Vorlust schwelgende männliche Phantasie ergeht. Er wurde zu dieser Hauptweide der männlichen Wunschphantasie aus einer ganzen Reihe von Gründen. Der erste und wichtigste dürfte sein, daß sich in diesen Stadien die erotischen Einzelreize des weiblichen Körpers durch teilweises und raffiniertes Sichtbarmachen am pikantesten herausarbeiten lassen; die gesamte weibliche Unterkleidung hat einzig aus dieser Tendenz heraus ihre spezifischen und ewig wechselnden Formen und Verzierungen bekommen, nur in nebengeordnetem Maße von den Interessen des Kälteschutzes. Man denke als drastischsten Beweis für diese Tatsache an den geradezu grotesken Widersinn, der darin besteht, daß jede Frau, die angeblich „etwas auf sich hält", bei der Kälte zwar den Hals, die Schultern und den Leib mit schützendem Pelzwerk umhüllt, an den Beinen jedoch die duftigsten Florstrümpfe trägt, die das Bein nur in sehr geringem Grade vor Kälte schützen. Aber durch duftige Florstrümpfe läßt sich eben die erotisch erregende Wirkung für ein schönes Frauenbein am sichersten erreichen. Ein zweiter und kaum weniger wichtiger Grund, der zum Kultus des nur teilweise nackten weiblichen Körpers, zum Schwelgen in den weiblichen Dessous geführt hat, liegt darin, daß dieser Zustand Dutzende von Stationen und eine ungezählte Zahl von immer neuen Variationen zuläßt; er schafft Hunderte von Einzelgenüssen, von denen jeder einzelne durch die männliche Phantasie beliebig lang ausgekostet werden kann. Der betreffende Einzelgenuß ist niemals wie beim Orgasmus nur auf wenige Sekunden beschränkt. Hierauf, auf die zeitliche Unbegrenztheit, ist der Hauptnachdruck zu legen, denn damit ist belegt, daß auf diese Weise die oben genannte Haupttendenz einer komplizierten Sexualität, die Verlänge-

VULCAN SVRPRENT MARS ET VENVS.
Et comme l'on voit mieux les choſes deuees
Auſſy remarque l'on les actions des Grands.
Et ſouuent leurs deffauts ſe trouuent ſur les rangs
Pour ſeruir d'argument aux publiques riſees.

188. Vulkan überrascht Mars und Venus. Französischer Kupferstich

189. Die heilige Therese. Skulptur von Bernini in der Kirche S. Maria della Vittoria, Rom

rung der Vorlust und die Hinausschiebung der Endlust sich hinsichtlich der visuellen Sehnsüchte geradezu restlos erfüllen läßt. Auch die Sehnsucht nach ständiger Bereicherung des sinnlichen Erlebens erfüllt sich auf diese Weise im größten Umfange. Ein dritter Grund, der bestimmend mitwirkt, ist, daß sich an die nur teilweise bekleidete Frau, an die Frau im Negligé, ganz von selbst auch der Gedanke an das Hauptziel der männlichen Wunschphantasie, an die schließliche Liebeserfüllung, knüpft. Der Anblick einer Frau in diesem Zustand läßt die männliche Phantasie nicht nur auch an das Erotische beim Weibe denken, sondern es ist ein Zustand, der die männliche Phantasie dazu verleitet, in erster Linie und überhaupt nur an das Erotische beim Weibe zu denken. Er zeigt das Weib in der Verfassung, die der Praxis der sinnlichen Liebe am

zweckentsprechendsten ist, also ist es eine direkte Verkoppelung des Begriffes Weib mit dem Begriff der höchsten Lusterfüllung.

Daß es sich in diesem Kultus der Halbnacktheit, des nur teilweise Entkleidetseins um eine der stärksten Triebfedern der künstlerischen Produktion handelt, und daß fast alle Künstler, in deren Lebensgefühl die mit dem Weib verknüpfte Erotik eine Rolle spielt, dieses Motiv gestaltet haben, ja, daß es sogar sehr viele Künstler gibt, die ihr gesamtes Schaffen auf derartige Motive einstellten, läßt sich schon durch einen summarischen Überblick über das Reich der objektiven Künste erweisen. Und mehr braucht es an dieser Stelle nicht.

190. Kopf der heiligen Therese aus der nebenstehenden Skulptur von Bernini

Das künstlerische Schwelgen in solchen Vorstellungen vom Weibe muß in der Kunst folgerichtig in dem Augenblick einsetzen, wo die Nacktheit als öffentlicher sozialer Zustand aufhört. Und in diesem Augenblick setzt es auch ein, weshalb wir ihm auch schon bei den alten Griechen in ganz ausgeprägter Weise begegnen. Ich habe oben (S. 92) ein griechisches Epigramm angeführt, das diese Tatsache literarisch bezeugt.

Da die künstlerische Hinterlassenschaft der Antike aus dem Reiche der Plastik und auch aus dem der Malerei (letztere vornehmlich in der Form der Gefäßbemalung) sehr viel größer ist, als die aus den Gebieten der schönen Literatur, so bieten uns diese beiden Kunstgebiete noch ungleich deutlichere und reichlichere Beweise. Die griechische Plastik bietet uns überhaupt in dieser Richtung einen Beweis, wie er klassischer gar nicht sein könnte. Die gesamte griechische Kunst ist nämlich von dem Augenblick an, wo das Weib in ihr erscheint, ein einziger fortgesetzter Beweis, denn sie kennt fast nur das galant, d. h. das erotisch aufgefaßte Weib. Zur Stützung dieser Behauptung genügt der Hinweis auf einige ihrer weltberühmtesten Zeugnisse. Es sind dies unbedingt die Venus von Medici, die Venus von Milo und die Venus Kallipygos. Nun: diese sämtlichen drei Damen sind ausschließlich und ausgesprochen galant aufgefaßte Frauengestalten. Und, was für unseren Zweck das Wichtigste ist: die jeder von den dreien eigenen erotischen Nuancen haben ihre Schöpfer dadurch erreicht oder aufs Deutlichste unterstrichen, indem sie den Zustand des Ganz- oder Halb-Entkleidetseins gestalteten. Die Venus von Medici ist eine entkleidete bessere Dame, die sich den neugierigen Blicken von Männern ausgesetzt fühlt. Weil sie sich ihres Entkleidetseins vollkommen bewußt ist, und weil sie weiß, daß sich solches in Gegenwart von Männern „nicht schickt", darum geniert sie sich und sucht wenigstens jene Stellen ihres Körpers den Blicken zu verbergen, die die erotische Neugier der Männer am intensivsten auf sich ziehen. Die Venus von Milo ist eine Schönheit, die bis zu den Hüften entkleidet ist, um auf diese Weise ihre erotische Nacktheit protzig zur Schau zu stellen. Die Venus Kallipygos ist die sehr viel wissende Frau; sie weiß u. a. sehr genau, daß zu den Reizen, die immer einen besonders begeisterten Beifall bei den Männern finden, in erster Linie die rückwärtigen gehören. Also prüft sie sich selbst über diesen Punkt. Und zwar tut sie dies auf die pikanteste Weise durch Auseinanderhalten ihres Gewandes. Das heißt: sie konstatiert mit triumphierender Selbstbewunderung, daß sie in dieser Hinsicht allen Grund zum Stolz hat, „daß sich bei ihr nichts fehlt", wie der Münchner von heute sagen würde (E. K. I, Bild 7). Wenn solches der Inhalt eines Kunstwerkes ist, so nennt man es mit Fug und Recht erotisch. Die ge-

nannten drei Hauptwerke der alten griechischen Kunst, die tatsächlich als Typen gelten können, haben nur diese erotischen Inhalte; das ist absolut unbestreitbar. Ebenso unbestreitbar ist aber auch, und zwar auf Grund der von mir im ersten Teil dieses Buches aufgedeckten Zeugungs- und Antriebskräfte des künstlerischen Schaffens, daß die Urheber dieser Werke die eigenen Wunschphantasien gestalteten, und daß diese besonders stark an „die bekleidete Nacktheit", an den speziell auf diese Weise erotisch betonten weiblichen Körper geknüpft waren. Darum schwelgten sie in solchen Vorstellungen. Was die klassischen Meisterwerke der Antike, ihre stolzen Gipfel, dutzendfach beweisen, das beweist die klassische Kleinkunst tausendfach. Zur griechischen Kleinkunst der Antike gehören in erster Linie die griechischen Vasen und in Verbindung damit die Vasenmalereien. Nun, die antike Vasenmalerei ist ebenfalls ein fortlaufender Beweis für die dominierende Rolle, die die halbentkleidete Frau in der erotischen Vorstellung des Mannes spielt. In des Wortes klarem Sinn kann man sagen, daß man auf den griechischen Vasenbildern hundertfach der halbentkleideten Frau begegnet, d. h. der Frau, die derart bekleidet ist, daß durch die Verhüllung die vom Manne begehrten Reize am weiblichen Körper besonders pikant „geahnt" werden. (Bild 9, 11 u. 18). Es gab im Griechenland der Antike verschiedene „Vasenfabriken", deren Vasenmaler die Frauen und Göttinnen immer in dieser besonders pikanten Form der bekleideten Nacktheit darstellten; ich nenne als Beispiele das Atelier des Euphronios, das des Euthymedes und das des Hieron. Wenn man sein Leben lang hauptsächlich solches darstellt, dann dreht es sich darin selbstverständlich auch um einen Angelpunkt der eigenen individuellen Phantasie. —

Ich habe oben (S. 92) literarische Beispiele aus dem deutschen Mittelalter, aus der italienischen und der französischen Renaissance gegeben, die für diese Perioden das gleiche belegen. Die Malerei und die Skulptur dieser Epochen bieten uns auf Schritt und Tritt die ergänzenden und erweiternden Seitenstücke. Und dieses gilt nicht nur für die Profankunst (S. G. I. Bild 110), sondern auch für die religiösen Künste. Zahlreiche religiöse Miniaturen in den spätmittelalterlichen Handschriften lassen auf das Deutlichste erkennen, daß die bekleidete Nacktheit eine beliebte erotische Dominante war; in gar manchen Fällen lassen sie ebenso deutlich erkennen, wie stark individuell interessiert die betreffenden mönchischen Verfertiger gerade an solchen „weltlichen" Nuancen waren. Jene Zeiten, die als weibliche Unterkleidung nur das Hemd kannten — und diese Zeiten reichen vielfach bis weit in das 17. Jahrhundert herauf —, vermochten ihr Ziel, bei möglichst vielen Gelegenheiten die halb entkleidete Frau zu zeigen und zu verherrlichen, natürlich nur auf dem Wege der mehr oder weniger ostentativen Teilentblößung zu erreichen, und zwar vornehmlich der des Busens. Weil dies der einzig gangbare Weg für sie war, darum haben sie ihn auch so erstaunlich oft gewählt. Auf diese Weise konnten sie sogar das religiöse Bild in den Dienst derselben Tendenz stellen. Die Mutter Gottes im pikanten Hemd zu zeigen, so, wie etwa Raffael die Fornarina oder Paolo Veronese eine elegante Venezianerin darstellte (S.-G. I, Bild 87 u. 98), das war für die religiöse Malerei absolut nicht angängig, was sie aber ohne Weiteres wagen durfte, das war die Darstellung, wie eine schöne junge Mutter das Kleid öffnet und den strotzenden Busen einem kleinen Knäblein darreicht — oder auch nicht, und sich statt dessen mit der bloßen Enthüllung ihres reifen Busens begnügt (Bild 187). Die den Jesusknaben stillenwollende oder auch stillende Mutter Gottes, dieses vom Ausgang des 15. Jahrhunderts an tausendfach wiederkehrende Motiv, ist tatsächlich eine der hauptsächlichsten künstlerischen Lösungen, hinter denen deutlich erkennbar der intensive Drang des Schwelgens im Anblick der halbbekleideten Frau sich auswirkt. Auf diese bequeme Weise konnte man gefahrlos vor aller Welt diesem profansten Drange Genüge tun; man konnte Gott und dem Teufel, das ist dem nach Entladung drängenden eigenen Eros, zugleich dienen. Daß es sich, wenn auch nicht nur darum, sondern eben auch darum drehte, erkennt man ganz deutlich an den unendlich vielen stillenden Muttergottesbildern, wo die Pikanterie der Entblößung selbst dem stumpfen und ungeschulten Blick auffallen muß. Um nur zwei konkrete Beispiele zu nennen, verweise ich auf das in der Kunstgeschichte so berühmte Muttergottesbild des Franzosen Jehan Foucquet (E. K. I, Bild 26), und auf die raffiniert-pikante Behandlung dieses Motivs von Gianpedrino in der Alten Pinakothek in München (S.-G. I, Bild 86). Die raffinierteste Busenentblößung ist der einzige Inhalt dieser Bilder. Und solche Bilder sollten in ihrer erotischen Sinnlichkeit nicht von ihren Schöpfern selbst erfühlt sein? Solche Bilder sollten nicht der eigenen heißen erotischen Lust ihre Entstehung verdanken? Das mag der sich und anderen vortäuschen, der, sagen wir, in der Kunst noch an den Storch glaubt. Für Leute jedoch, die sich nicht täuschen lassen wollen, die nach den letzten Beweggründen des Handelns forschen, für die ist es der klare Durchbruch der erotischen Wunschphantasie in einer zeitlich bedingten Formel. Die Beweise, die uns die religiöse Kunst einer Zeit liefert, sind natürlich für unsern Zweck doppelt wertvoll, weil man dadurch die Allmacht der Triebwelt am Drastischsten erkennt.

Liegen die Dinge so, daß in einer bestimmten Zeit die religiöse Kunst geradezu voll solcher „Offenbarungen" ist, dann muß die Profankunst derselben Epoche überhaupt von solchen Motiven strotzen.

Bathseba überbringt Abisag dem David

191. Gemälde von Adriaen van der Werff. Eremitage, Petersburg

Gegenüber der Renaissance trifft dies jedenfalls in vollem Umfang zu. Man überprüfe alle Großen und alle Kleinen der Zeit, in deren Werk das Weib eine direkt inspirierende Rolle gespielt hat, und immer begegnen wir einem begeisterten Kultus der zufälligen oder der absichtlichen bekleideten Nacktheit. Man kontrolliere die Werke der Tizian, Sodoma, Correggio, Botticelli, Raffael, Paolo Veronese, Bellini, Dürer, Holbein, Cranach, Nicolaus Manuel, Flötner, Baldung Grien usw. usw., und man wird fast bei jedem ein ihn besonders bezeichnendes Werk finden, das aus der Tendenz geboren ist, sich in der Vorstellung der durch die teilweise Enthüllung erotisch gesteigerten Wirkung des weiblichen Körpers auszuleben (E. K. I, Bild 45, 48 u. 50; S.-G. I, Bild 8, 19, Beilage neben S. 32, Bild 87, 88, 97—101, 106, 107, 111 124, 386; S.-G. E. I, Bild 13, 14, 15, 18, 61, 95, 117, 180).

Mit dem 17. Jahrhundert setzt der Kultus der Frau im Negligé und im Déshabillé ein, um im 18. Jahrhundert seinen höchsten Höhepunkt zu erreichen. Eine Gesellschaft, die sich dem Weib als einem nur erotischen Begriff unterordnet, und das geschah damals in der Form des Mätressenregimentes,

muß in der Charakteristik des Weibes als erotischer Genußmaschine gipfeln. Diese Tendenz und dieses Resultat können nicht deutlicher zum Ausdruck kommen, als wenn man die Frau derart bekleidet und entkleidet, d. h. in diesem Zustand möglichst permanent in solche Situationen stellt, daß sich alle Gedanken des Mannes beim Anblick der Frau ganz von selbst an die mannigfaltigen mit ihr erlebbaren Lustmöglichkeiten knüpfen. Diese spezifische Situation wird durch die Frau im Negligé und durch die Einführung des Lever erreicht. Die Einfügung des Lever in das gesellige Leben ist die Form, in der man das für den Genießer so wichtige Problem löste, das Aufstehen und das Ankleiden der Frau sozusagen zu einem fast öffentlichen Akt zu machen; zu einem Akt, dem jeder irgendwie befreundete Mann in weitem Umfange beiwohnen darf. Unter solchen Umständen ist es nicht nur kein Wunder, sondern eine innere Notwendigkeit, daß die Vorstellungen von der nur teilweise bekleideten oder der sich entkleidenden Frau die Hirne der Künstler in einem gegen früher noch unendlich erhöhten Maße füllten (Bild 39, 41, 47, 161, 192, 196, 202 und Beilage „Kindliche Spiele").

Wenn man nach den konkreten Beispielen in der großen Kunst des 17. Jahrhunderts forscht, so strahlt einem in geradezu faszinierender Pracht einer der Allergrößten der gesamten europäischen Kunstgeschichte entgegen: Der Flame Rubens. Rubens hat in allen Wundern der teilweise entkleideten Frau geradezu wie ein wahnsinnig Verliebter geschwelgt. Helene Fourment auf dem herrlichen Bilde „Die Frau im Pelz" ist eine der erhabensten Strophen in dem vieltausendstrophigen Lied von der halbentkleideten Frau. Rubens zeigt niemals die wirkliche Nacktheit, er zeigt immer nur das entkleidete Weib. Auch seine sämtlichen Göttinnen sind so dargestellt, sind von ihm entkleidet. Und daß speziell das Entkleiden der weiblichen Schönheitswunder, das kühnste und zugleich pikanteste An-den-Tag-Bringen der weiblichen Heimlichkeiten, in die Reihe seiner obersten Wunschphantasien gehört, daß es niemals bloß Nebensache für ihn ist, sondern immer eine der Hauptsachen, das offenbart er durch die strahlenden Farbenkontraste, durch die sich seine Frauenleiber fast immer nur teilweise von ihren Hüllen loslösen. Das ungeheure Wunder der teilweise entkleideten weiblichen Schönheit berauscht ihn immer von Neuem, und darum gestaltet er es immer von Neuem. Immer findet er Motive, die es ermöglichen, verlockende Teile der weiblichen Körperlichkeit sichtbar zu machen: Seine Grazien stellen sich niemals völlig nackt, sondern mindestens von leichten Schleiern umwogt den Blicken des Paris zur Schau; seine Nymphen werden halb entkleidet im Bade überrascht, beim stürmischen Angriff des verliebten Schäfers enthüllen sich üppige Schönheiten der schönen Schäferin (s. Beilage) usw. Zur weiteren Kontrolle vergleiche man von den bekannteren Bildern von Rubens die folgenden: „Das Venusfest" und „Die Nymphen der Diana" in Wien; ‚Das Bacchanal" in Berlin; „Das Parisurteil" und ‚Bathseba" in Dresden; „Die Fesselung Simsons" in München und „Susanna im Bade" in Turin (E. K. I Bild 58, 60, 63).

Des Rubens großer Zeitgenosse Jakob Jordaens und mit diesem zahlreiche andere aus dem Kreise um Rubens, van Dyck eingerechnet, erfühlen die höchste erotische Wirkung des Weibes ebenfalls im Stadium des Halbbekleidetseins. Man vergleiche von Jordaens das Bild „Kandaules zeigt sein Weib" in Stockholm (s. Beilage) und die „Erziehung des Bacchus" in Kassel; von van Dyck den „Simson" in Wien und die „Susanna im Bade" in München.

Wenn man von den Flamen zu den Holländern weiterschreitet, so kommt man zu einer ganzen Plejade von Namen, die hier in Frage kommen; und an der Spitze steht selbstverständlich Rembrandt. Die Anführung von nur drei Bildern Rembrandts genügt vollkommen als Beweis, weil damit zugleich drei seiner berühmtesten Bilder genannt sind: Die „Danae" in Petersburg (richtiger: „In Erwartung des Geliebten", (S.-G. E. I neben S. 96), „Susanna im Bade" im Haag; „Bathseba" in Paris. Der geniale Jan Steen malt vier oder fünfmal, wenn nicht noch öfter, „Die Liebeskranke", und jedesmal befindet sich die so schwer am „Männern" Leidende entweder im Bett oder in einem pikanten Negligé; er malt zwei- oder dreimal Damen bei der Toilette (S.-G. I, Bild 55), also nur halbbekleidet; wenn Jan Steen Dirnen im Frauenhause malt, haben sich diese meist schon einiger ihnen für ihren Beruf überflüssig erscheinender Kleidungsstücke entledigt. Von den Größen zweiten Grades und von den holländischen Genremalern nenne ich nur ein halbes Dutzend Namen: Frans van Mieris, Adriaen van der Werff, Netscher, Schalken, Metsu, van der Meer — sie können für die verzehnfachte Zahl derer gelten, die das Schlafzimmer und das Boudoir der Frau zu ihrem Betsaal machten, um der Frau im pikanten Negligé immer von neuem verherrlichende Loblieder zu singen (Bild 191).

Aus der französischen Kunst dieser Epoche sei als Erster der große François Clouet genannt. Sein herrliches Bild „Diana von Poitiers im Milchbade" (S.-G. I, Bild 19) ist ein in jeder Richtung ausreichender Beweis. Neben Clouet nenne ich den noch größeren Nicolas Poussin; auch bei ihm genügt die Anführung eines einzigen Werkes, des „Reiches der Flora" in Dresden; schließlich sei noch Pierre Mignard und sein in dieser Hinsicht geradezu klassisches Bildnis der Maria Mancini genannt, das sich in Berlin befindet

Venezia appo Wagner con Privileg. dell'E...

Mentre chioma gentil volge in anelli *Amor crudel al Cavaliero amante*
Perita mano in tante guise e tante 24781 *Va tessendo in quel crin laccj novelli.*

Beim Lever

192. Italienischer Kupferstich von Giuseppe Flipart. 1775

REINE DE NAVARRE. 229

LXII. NOUVELLE.

Une Demoiſelle racontant d'elle même une aventure galante, & parlant en troiſiéme perſonne ſe nomma ſans y penſer.

DU tems du Roi François I. il y avoit une Dame du ſang Royal qui avoit de l'honneur, de la vertu, & de la beauté, & qui ſavoit faire un conte avec grace, & en riré auſſi quand elle en entendoit faire un bon. Cette Dame étant à une de ſes maiſons fut

P 3 vi-

193. Illustrierte Seite aus den Novellen der Königin Margarethe von Valois

Was die Großen und Größten mit herrlichen Meisterwerken als den Inhalt ihrer erotischen Sehnsüchte an den Tag brachten, das haben die Kleinen, jene, die außerdem und speziell im Dienste der reproduzierenden Künste standen, natürlich ebenfalls gefühlt und auch keinen Tag verheimlicht, sondern im Gegenteil tausendfach als künstlerische Scheidemünze auf den Markt geworfen. Weil es sich auch hier um eine absolut typische Erscheinung handelt, genügt die Anführung einiger klassischer Repräsentanten der Kleinkunst jener Epoche. Als solche können unbedingt gelten: Goltzius, Sanredam, Matham, de Gheyn, Gole, de Bry, Crispin van de Passe und Sadeler. Der Hinweis auf diese möge an dieser Stelle genügen. Wenn man das Werk eines jeden Einzelnen dieser populären Stecher durchblättert, so findet man, daß jeder, und teilweise in ausgesprochenem Grade, dem Kultus dessen gedient, was ich unter dem Begriff der bekleideten Nacktheit zusammenfasse. Man kann es nicht deutlicher und auch nicht pikanter an den Tag bringen, als es z. B. Sanredam durch die von ihm mit Vorliebe verwendete Methode tat. Diese Methode, die sehr rasch Schule machte, kann man in charakteristischer Weise an dem großen Kupfer „Im Dienste der Frau Venus" (siehe Beilage) feststellen. Sanredam malt das Weib, bei dem das Kleid wie eine zweite Haut über dem Oberkörper liegt; es ist gar nichts zu sehen, aber alles in der erregendsten Weise zu erkennen: das ist geradezu die klassische Form der bekleideten Nacktheit. Von denselben Vorstellungen ist de Gheyn erfüllt; das Hirn von de Gheyn ist außerdem von ständig aktiven phallischen Phantasien durchwogt (Bild 27 und S.-G. I neben Seite 24). Heinrich Goltzius schwelgt mehr in den nur teilweise sichtbaren Reizen der Frau, denn in den meisten Fällen sind seine Frauengestalten bis zu einem gewissen Grade bekleidet (Bild 30—33, S.-G. I, Bild 59, 79, 81, 217, 257, 357); sind sie völlig nackt, so wirken sie immer ausgezogen (S.-G. I neben S. 160 und neben S. 256). Die Neigungen der de Bry, Matham, van de Passe bewegten sich in ähnlicher Richtung; man vergleiche die an anderen Stellen von mir wiedergegebenen Bilder dieser Stecher (S.-G. I, 46, 51, 73, 145, 207).

Die gesellschaftlichen Sitten des achtzehnten Jahrhunderts bilden, wie ich oben sagte, den Gipfel dieser Entwicklung, also kulminierte auch die gesamte Kunst dieses Zeitalters in solchen Nuancen. Es dürfte kaum übertrieben sein, wenn man die Behauptung aufstellt, daß mehr als die Hälfte aller in dieser Epoche entstandenen Kunstschöpfungen die Frau im Negligé, also übermäßig dekolletiert, retroussiert usw., zum Hauptmotiv hatten. Die Großen und die Berühmten dieses galanten Jahrhunderts, die Watteau, Pater, Boucher, Nattier, Greuze, Fragonard, Coypel, Baudouin, Huet, Wille, Schall, und wie sie alle heißen, haben immer mit steter und stärkster innerer Anteilnahme produziert, und wie stark die meisten von ihnen in der retroussierten Frau, in der halb bis neun Zehntel entkeideten Frau, in der Frau im Negligé den pikantesten erotischen Leckerbissen schätzten, das wird durch soviel weltberühmt gewordene Meisterwerke des Pinsels und des Stichels erwiesen, daß man sich unmöglich beim Einzelnen durch eingehende Beschreibung aufhalten kann, sondern sich mit einer bloßen Aufführung des Bezeichnendsten begnügen muß. Um wieder mit dem Größten, mit Watteau, anzufangen, sei aus dessen Werk nur an folgende hierher gehörende Köstlichkeiten erinnert: „Die Dame bei der Morgentoilette", „Die Abfahrt nach der Insel Cythere" und „Die Vergnügungen auf der Insel Cythere"; von Pater seien genannt: „L'Essai du Bain" und „Le Plaisir de l'Eté (S.-G. II, Bild 88 und 94); von Boucher „Das ruhende Mädchen"

Annibal Carrache P

In Erwartung

Französischer Kupferstich von Lempereur nac

des Vergnügens

h einem Gemälde von Annibal Carrachi. 1781

Albert Langen, München

(S.-G. II neben S. 112) „Die schlafende Schäferin" im Louvre und die „Toilette der Venus"; von Fragonard „Le Lever", „Das Hemd", „Das Debut des Modells" und „La Gimblette" (K. d. e. V., Bild 120; S. G. E. II neben S. 16); von Baudouin „Der verschossene Köcher", „Der indiskrete Abbé", „Le Lever" und „Der heimliche Besuch" (S.-G. II, Bild 116, 267; S.-G. E. II neben S. 64); von Coypel „Kinderspiele" (s. Beilage); von Schall „Die Widmung eines epischen Gedichtes" und „Die verräterischen Schatten" (s. Beilage und S.-G. II neben S. 320); von Wille „Die Korsettanprobe" (Fr. i. d. K. neben S. 272); von Huet „Die Ungenierte" (s. Beilage sowie Bild 40, 44—48 und 194) usw. usw. Man könnte auch in der summarischsten Aufzählung kein Ende finden. Alle diese Werke sind unbedingt erfühlt, sind Wunscherfüllungen. Wer sollte dies zu bezweifeln wagen, der z. B. die Werke eines Watteau einzeln von diesem Gesichtspunkte aus überprüft? Bei ihm ist es nicht wie z. B. bei Boucher und Fragonard ein Nacherleben in der Kunst, auch kein Weiterspinnen teilweise erlebter Wirklichkeit, sondern ein direkter Wirklichkeitsersatz. Watteau erlebt alle die in dieser Zeit möglichen erotischen Wonnen nur in seinem Kunstschaffen; denn die Wirklichkeit versagt sie ihm, dem Kränklichen, dem Krüppel, vollständig. Gerade deshalb kann Watteau auch als Kronzeuge für all das gelten, was ich im ersten Teil dieses Bandes über den Endzweck alles künstlerischen Schaffens auseinandergesetzt habe. Die verklärte Köstlichkeit der Watteauschen Wunschphantasien offenbart andererseits ebenso charakteristisch, welche außerordentliche Rolle die Organminderwertigkeit bei der Formung des Künstlers spielen kann (S. 178). Bei Künstlern wie Boucher und Fragonard, denen das Schicksal nicht in der Weise wie Watteau mitgespielt hat, sondern denen es sehr viele Erfüllungen in den Schoß warf, ist das Kunstschaffen mehr ein Nacherleben, und zwar ein verschönerndes Nacherleben gehabter und zugänglicher Genüsse, daher sind sie auch ungleich erdhafter, robuster und viel weniger lyrisch als ein Watteau. Daß die anonymen Stecher dieser Epoche, die mehr für die Bedürfnisse der kleinen Leute arbeiteten — die bis jetzt genannten waren durchweg die Lieferanten der zahlungsfähigsten Moral —, in denselben Motiven sich auslebten, ist selbstverständlich und ließe sich ebenfalls durch zahlreiche Belege demonstrieren; ich begnüge mich mit der Vorführung eines einzigen Beispiels und verweise auf den farbigen Kupferstich „Aminta beim Aufstehen" (s. Beilage).

Das Bildliche hat im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in fast allen Ländern — mit Ausnahme des durch den Dreißigjährigen Krieg verarmten Deutschlands — unter den galanten Künsten unbedingt die Dominante. Es spielt diese Rolle, weil es den demonstrativen Luxusinteressen einer Genießerschicht am meisten entspricht. Das von den Wänden strahlende Bild bestimmt ohne Weiteres die in dem betreffenden Raum gewollte Grundstimmung. Durch die Literatur ist dieses Ziel nur auf Umwegen zu erreichen; darum stehen das galante Gedicht und der galante Roman trotz ihres Reichtums doch erst an zweiter Stelle. Aber die Phantasie der Dichter ist von denselben erotischen „Idealen" erfüllt. Man schlage in der deutschen Literatur „den verliebten Studenten" auf oder die umfangreichen Gedichtsammlungen der schlesischen Dichterschule, die Werke der Hoffmannswaldau, der Neukirch; im Französischen blättere man in den Fabeln Lafontaines, in den Gedichten der Piron, der Grécourt usw. — immer wird man begeisterte Schilderungen von viertel, halb und dreiviertel entkleideten Schönen lesen; von Dorinden und Aminten, die im Begriffe sind, aufzustehen oder zu Bette zu gehen und die bei dieser Gelegenheit den nicht bloß zufällig anwesenden Freund oder Geliebten — der eigene Gatte ist es viel weniger oft! — manches Interessante sehen und alles Übrige ahnen lassen.

194. Titelbild eines erotischen Romans

Die große französische Revolution, die die Politik der Straße an die Stelle der Politik der Boudoirs setzte,

Das zerbrochene Ei. Symbolisierung der verlorenen Jungfrauschaft

195. Kupferstich von Moitte nach einem Bilde von Mieris

rückte in allem die Straße an die Stelle des Boudoirs, das das Mätressenregiment verkörperte; es stellte alles auf die Straße, darum auch die bekleidete Nacktheit, und zwar geschah dies in dem bekannten Kostüm der Nacktheit, das für über ein Dutzend Jahre das Wesen der Frauenmode wurde. Freilich geschah dies nicht, um der Galanterie die allerletzten Konzessionen zu machen, sondern um von der Unnatur den Weg zur Natur zurückzufinden. Aber die Phantasie des Einzelindividuums fragt nichts nach den tieferen Tendenzen der Zeit, es nützt in erster Linie alle gegebenen Situationen im Dienste seiner Wunschphantasie aus; und als darum die bekleidete Nacktheit des Weibes tausendfach über alle Straßen Europas wandelte, da jubelten die Debucourt, die Isabey, die Vincent, die Gillray usw.: schaut, welche pikante Möglichkeiten, in allen Heimlichkeiten der Frau zu schwelgen! Und sie malten mit fleißigem Stift die vielen Zufälligkeiten des täglichen Lebens: Den Anblick der Frau beim Wind von vorne und beim Wind von hinten (Bild 64 und 65), die umfassenden Offenbarungen bei den kleinsten Unglücksfällen, die Sensationen des Ballsaales, die unendlich gesteigerten Bequemlichkeiten des Flirtens usw. Die ungeheure Begeisterung, mit der sich die genannten Künstler immer wieder auf solche Motive stürzten, die zärtliche Wollust, mit der ihr Pinsel und ihr Stichel alle jene weiblichen Reize aufs zärtlichste umschmeichelten, die durch diese und ähnliche Zufälle zutage gebracht werden, entlarvt ihre starke innere Anteilnahme, es zeigt, daß das höchste Begeistertsein und nicht die ethische Empörung, die sie so oft vortäuschten, ihre schöpferische Phantasie befruchtet hatte. (Fr. i. d. K., Bild 16, 266, 273, Beilage neben S. 296 und 304; S.-G. III, Bild 181, 185, 191, 195 u. 198). —

Das neunzehnte Jahrhundert ging ganz entgegengesetzte Wege, — um schließlich zu den raffiniertesten Steigerungen auf diesem Gebiet zu kommen. Es verschloß und verdichtete die weibliche Kleidung rela-

tiv hermetisch. Aber es entwickelte dafür die verführerischen Wunder der Dessous: ein Sirenengesang der nie endenden und der verlockendsten Variationen. Jede neue Schanze, die vor der Endlust errichtet wird, verlängert und vermehrt die Vorlust. Die raffinierte Ausgestaltung der weiblichen Unterkleidung bedeutet die Errichtung von eben so vielen neuen und ebenso pikanten Stadien der Vorlust. Die weiblichen Dessous werden außerdem und gewissermaßen zur Galauniform oder zum Festkleid der intimen Galanterie und der letzten Liebeserfüllung gemacht. Aber — was das Wichtigste ist — „alle Frauen von Geschmack" tragen ständig diese spezifisch der Galanterie gewidmete Galauniform. Sie tragen sie nicht nur zu gewissen Stunden, nicht nur im Schlafzimmer, sie tragen sie immer, sie tragen sie unter dem Hauskleid, unter dem Arbeitskleid, unter dem Straßenkleid, unter dem Sportkostüm und selbstverständlich auch unter dem Gesellschaftskleid. Eine solche Methode drückt aber nichts anderes aus, als daß jede Frau in jedem Augenblick ihres Lebens zur Galanterie gerüstet ist, denn sie ist immer festlich für sie geschmückt. Die Frau proklamiert auf diese Weise förmlich eine stete Bereitschaft. Diese ungeheure Bereicherung gegenüber früheren Zeiten, die von der weiblichen Unterkleidung sozusagen nur das Hemd und die Strümpfe kannten, und diese nur in relativ unentwickelten Formen, führte zu derselben ungeheuren Bereicherung der Phantasie. Die künstlerischen Hohenpriester dieses neuen Kultus erweisen diese befruchtende Wirkung tatsächlich in Hunderttausenden von malerischen und zeichnerischen Dokumenten, die einzig die erotische Reizwirkung der weiblichen Dessous gestaltet zeigen. Der Kleiderfetischismus, der sich in der Hauptsache an die weibliche Unterkleidung heftet, bekommt für jede seiner Variationen nicht nur einen, sondern immer gleich ein ganzes Dutzend Hohepriester. Es gibt ganze Horden von Künstlern, die teils der Frau im Korsett, teils der Frau im Jupon, teils der Frau im Beinkleid, teils der retroussierten Frau huldigen. Jedes Land verfügt in dieser Zeit obendrein über eine oder mehrere Zeitungen, die ganz ausschließlich diesem Kultus dienen.

196. Die Wollüstige. Französischer Kupferstich

Unter solchen Umständen kann man noch weniger als im achtzehnten Jahrhundert ins Detail gehen; hier muß die Anführung von einer Anzahl solcher Künstler genügen, deren Schaffen ein ausgesprochenes Programm in dieser Richtung war und ist. In Frankreich begann es etwa mit den Namen Tassaert, Adam, Vallou, Numa; es setzte sich fort mit Wattier, Devéria, Maurin und Gavarni, um in der Zeit des zweiten Kaiserreichs in den Herausgebern und Illustratoren des „Journal Amusant" und der mondänen Wochenschrift „La Vie Parisienne" zu gipfeln, also in Leuten wie Linder, Vernier Cottin, Montaut, Morland, Requiers, und vor allem in dem berühmtesten von allen, in Grévin. Die dritte Republik bedeutet nicht nur politisch und gesellschaftlich, sondern auch künstlerisch eine neue Epoche. Die neue Gesellschaft ist ebenfalls durch die beiden eben genannten Wochenschriften repräsentiert, die aber unterdessen weltbeherrschend geworden sind. In „La Vie Parisienne" zeichnen jetzt, neben sehr viel Ungenannten, Marcelin, sein Gründer und Redakteur, weiter Cab, Robida, Sahib, Vallet. Im „Journal Amusant" wird Grévin durch den jahrzehntelang ebenso berühmten Mars abgelöst und ersetzt. In den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts kommt wieder eine neue Generation auf den Plan, sie sind es, die den Kultus der Dessous auf den Gipfel treiben. Die bekanntesten unter ihnen sind Bac, Boutet, Forain, Gerbault, Gray, Grün, Guillaume, Legrand, Willette. Verschiedenen von ihnen, die später ihre eigenen Zeitungen gründen, wie z. B. Forain, begegnet man zum erstenmal im „Journal Amusant" oder in „La Vie parisienne".

In Deutschland ist der Kreis der in Frage kommenden Künstler natürlich wesentlich kleiner, aber trotzdem sehr repräsentabel. Den bezeichnendsten begegnet man zuerst in Wien, weil sich dort das Leben zuerst weltmännisch entwickelt; darum entstanden auch dort die ersten galanten Journale. Von solchen, die weiter bekannt wurden, nenne ich Klic, Roland, Kärger und Buscovicz. Ihnen schließen sich von

den Reichsdeutschen an die Lossow, Daelen, Sieben und die größere Zahl der Anonymen, denen man in den lokalen galanten Zeitungen, wie z. B. in den Illustrierten Hamburger Nachrichten, im Industriellen Humorist usw. begegnet. Auch in Deutschland kommt in den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts eine neue Künstlergeneration empor, und auch in ihr treten eine Reihe der fanatischsten Hohepriester der weiblichen Dessous auf den Plan. Die heute immer noch ständig sich fortsetzende Reihe beginnt mit ihrem Klassiker. Es ist dies der über ein Jahrzehnt bis zu seinem jähen Tode populärste deutsche Zeichner, der Simplicissimusillustrator Reznicek. An Reznicek schließen sich an die ebenfalls überaus populären und zum Teil heute noch tätigen Zeichner Kainer, Heilemann, Lendecke, Christophe, Fennecker, Großmann, Wennerberg usw. Auch der geniale Dudovich muß hier einbezogen werden, der zwar der Nationalität nach Italiener ist, aber seine Arbeiten zum größten Teil in Deutschland veröffentlicht; das Gleiche gilt von dem Rumänen Pascin. Das sind gewissermaßen nur die Führenden. Unter allen diesen ist der früh verstorbene Reznicek gewiß nicht der künstlerischste, er besaß ein relativ bescheidenes Talent, aber er ist für unsere Zwecke der Bezeichnendste. Reznicek konnte keinen menschlichen Körper so zeichnen, daß man an ihn glaubte, den der Frau sowenig wie den des Mannes. Reznicek konnte nur Jupons, Korsetts und Spitzenhöschen zeichnen, Frauen, von diesen pikanten Requisiten eingehüllt, wobei aber diese Requisiten das Wesentliche, also die Hauptsache ausmachten. Reznicek malte und zeichnete aber auch nichts anderes als Jupons und Spitzenhöschens; passierte ihm wirklich einmal die Entgleisung, daß er auf den Gedanken verfiel, einen weiblichen Akt, also eine Frau ohne diese Attribute zu zeichnen, so war das Resultat, daß er, der Hunderttausende mit seinen Dessous faszinierte, todlangweilig wirkte. Wenn man sich über diese Tatsache klar ist, und wenn man den turbulenten Reigen von halbentkleideten Damen und Dämchen, von freiwillig und unfreiwillig retroussierten Weiberröcken usw. überblickt, der unter Rezniceks Zeichenstift hervorgegangen ist, dann kann man wirklich mit Fug und Recht behaupten, daß die gesamte Phantasie dieses Künstlers ausschließlich mit solchen Vorstellungen bevölkert war; man kann weiter behaupten, daß diese Wunschphantasien unbedingt die einzige Triebkraft seiner künstlerischen Produktion gewesen sein müssen. Damit aber wird auch Reznicek zu einem der Kronzeugen für alles das, was ich im ersten Teil über das Wesen und die Untergründe des künstlerischen Produktionsprozesses ausführte.

Der Kleiderfetischist Reznicek — denn ein solcher ist er in Reinkultur — hat in der Kunst eines jeden Landes, wenn nicht immer ebenbürtige, so doch stets gleichartige Seitenstücke. In Frankreich sind es z. B. Boutet und Adolf Guillaume; wenn der erstere Reznicek an Charme nicht gleichkommt, so ist der letztere ungleich künstlerischer. In Italien sind es die Mitarbeiter vom Pasquino und von La Luna, Dalsani, Laroche usw. Bei diesen kommen jedoch auch noch andere Fetischismen als ebenso starke Antriebskräfte hinzu. Ähnliches gilt von dem prononziert erotischen Zeichner Ernst Heilemann. Das Schwelgen in der bekleideten Nacktheit des Weibes, in den Raffinements der weiblichen Dessous ist unbestreitbar eine stark hervorstechende Nuance dieses Künstlers, aber es ist gleichwohl nicht seine Dominante, sondern immer stets ebensosehr das Mittel, um auf diese Weise am eindrucksvollsten noch anderen Fetischismen und Trieben zu frönen; Ähnliches gilt von dem vorhin genannten Adolf Guillaume. Auf diese beiden Künstler werde ich deshalb noch in anderem Zusammenhang zurückkommen. Zur Kontrolle von alledem vergleiche man Bild 69—89, 236, 243, 247; die Beilagen: „Willst du mir nicht ein wenig helfen?“ „Karnevalsplakat“, „Maskerade“ und „Flaue Saison“; ferner S.-G. III, Bild 55, 56, 62—64, 66, 109, 111—113, 116, 119—123, 126, 129, 230—239, 248.

Der ungeheure Reichtum an derartigen Motiven, speziell in der Kunst der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, hat selbstverständlich auch eine ganz besondere zeitliche Ursache, die bei der Beurteilung ebenfalls in Rechnung gestellt werden muß. Diese ist, daß bei aller Erweiterung der Grenzen der erotischen Genußmöglichkeiten das öffentliche An-den-Tag-Bringen von individuellen erotischen Spannungen in bildlicher Form von der öffentlichen Sittlichkeit hauptsächlich auf dieses eine Gebiet eingeengt worden ist; die künstlerische Verherrlichung des erotischen Gefühlsausbruches in handgreiflichen Formen, wie man ihr früher auf Schritt und Tritt in der Kunst begegnete, ist, wie wir im übernächsten Abschnitt sehen werden, seit langem überall verpönt. Also müssen sich im Kultus der bekleideten Nacktheit die meisten der allgemeinen erotischen Spannungen ausleben, was freilich um so leichter ist, als ganz bestimmte Unterstreichungen genügen, um an die halbbekleidet oder retroussiert dargestellte Frau jede speziell gewollte Vorstellung zu knüpfen und die Phantasie automatisch in dieser Richtung weiter zu leiten; d. h. es ist, wie schon bei Heilemann erwähnt, zugleich die wirkungsvollste Inszenierung für die meisten fetischistischen und sonstigen Wunschphantasien, die wir in den weiteren Kapiteln zu exemplifizieren haben. Aus den im neunzehnten Jahrhundert gültigen Gesetzen der öffentlichen Sittlichkeit erklärt es sich auch, daß man diesem Reichtum von Schwelgereien in der Darstellung der halbbekleideten Frau

Unwiederbringlich verloren

Symbolisierung der verlorenen Jungfrauschaft

197. Französischer Kupferstich von F. F. Martin nach einem Bilde von Vallin

Der neapolitanische Kuß. Symbolik für: Ich erwarte dich

198. Französischer Kupferstich

vornehmlich in den illustrativen Künsten begegnet. Die moderne bürgerliche Moral lehnt offiziell solche Darstellungen ab, sie duldet sie nur; das letztere freilich in fast unbegrenztem Umfange. Diesem Standpunkt entspricht, daß solche Darstellungen in der Hauptsache von den Wänden, den Plätzen des Tafelbildes, wegverwiesen sind, weil ihnen hier der Blick sehr oft nicht auszuweichen vermag. Wenn man sie gleichzeitig in die Zeitschriften verweist, braucht sie nur der zu genießen, der nach dieser Kost lechzt, um sich bei ihrem Anblick, ähnlich wie ihr Schöpfer beim Gestalten, daran zu entspannen. Immerhin sind auch in der sogenannten ernsten und großen Kunst, wie schon jeder oberflächliche Kenner weiß, diese Motive vielhundertfach anzutreffen; in den Jahren 1850—1880 vornehmlich in mythologischem Gewande, also unter den Titeln „Geburt der Venus", „Toilette der Venus", „Jagdzug der Diana" usw.; mit dem Aufkommen der modernen Kunst in direkt naturalistischen Formen. Um dies in knappster Weise zu belegen, begnüge ich mich damit, aus der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts ein Dutzend Künstlernamen anzuführen, deren Träger zu den angesehensten ihrer Zeit zählten und dieses Motiv mehr als einmal mit offenbarster Inbrunst gestaltet haben. Ich nenne nur weltbekannte Namen, und zwar aus den verschiedensten Ländern, Als solche können gelten: Chassériau, Couture, Chaplin, Lejeune, Wiertz, Fortuny, Zorn, Burne-Jones, Leighton, Makart, Lossow, Habermann, Putz und Corinth. Wer die betreffenden Bilder dieser Künstler auf die in ihnen wirksam gewesenen Tendenzen überprüft, wird kaum einen Zweifel daran aufbringen, daß nichts anderes als eine heiß lodernde Wunschphantasie inspirativ dahinter gestanden hat. (Man vgl. des weiteren S.-G. III, Bild 9, 10, 66, 105, 106, 108, 115, 130, 237). —

Dieselben Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit, also die des sogenannten bürgerlichen Wohlanstandes, sind es ebenfalls in erster Linie, die die Verherrlichung der sich entkleidenden Frau oder der Frau im Negligé durch Worte, also im Gedicht und Roman, im neunzehnten Jahrhundert aus der ernsten Literatur kategorisch verbannen und ausschließlich in das Gebiet der direkt galanten Literatur verweisen. Wo ein großer Dichter jedoch den unwiderstehlichen Drang hat, in solchen Vorstellungen seine Phantasie zu baden und dermaßen sich auszuleben, darf er das nur in der übertragenen Form des historischen Motivs oder der des Mythus tun. Diesen Ausweg wählte z. B. Robert Hamerling, als er sein früher viel gelesenes Epos „Ahasver in Rom" schrieb. Dieses ganze Epos, das den Untergang des neronischen Roms behandelt, ist ein einziges Schwelgen im Erotisch-Sinnlichen, natürlich unter dem Deckmantel der Zeitsatire. Ein Hymnus auf die bekleidete Nacktheit kann in einem solchen Programm natürlich nicht fehlen, er findet sich im zweiten Gesang: „Das Bacchanal" und lautet:

Den Arm schlingt Nero kosend um die Schöne,
Und sinken läßt sie endlich auf sein Flehn
Die schwere, golddurchwirkte Purpurhülle
Der Göttin: sie ist Weib nun; es erscheint
Der spinnweb-zarte, schimmernd-gelbe Byssus
Der Tunika, die weich, doch eng geschmiegt,
Umspannt der mächt'gen Glieder stolzen Bau.
Es leuchtet durch dies goldige Gewebe
Die Haut, die duftig-zarte noch hindurch . . .
O überfeines Rom, o Zeit, in der
Die Worte mehr verbergen als enthüllen,
Die Kleider mehr enthüllen als verbergen!

199. **Die günstige Gelegenheit.** Kupferstich von J. Avril nach einem Bilde von Mercier

Mit diesen zwölf Zeilen hat Hamerling seiner sinnlich blühenden Phantasie in diesem Punkt jedoch nicht Genüge getan. Also greift er dieses Motiv nochmals auf, und zwar bereits im nächsten Gesang, wo er beschreibt, wie sich die verführerisch-schöne Agrippina in raffiniertester Weise zu einem neuen Feste Neros schmückt. In mehr als sechs Seiten ist diese Ankleideszene geschildert, keine Nuance ist unbeachtet gelassen, und jede Situation ist in allen ihren betörenden Einzelheiten ausgemalt. Sie beginnt mit dem Bad der Agrippina und endigt mit der Schilderung der im herrlichsten Festschmuck prangenden Agrippina. Die Weltliteratur kennt wenige glutvollere Schilderungen dieser Art. Die für unsere Zwecke in Frage kommende Stelle lautet:

Aus duft'gen Schränken zieht die Sklavin jetzt
Hellschimmerndes Geweb' und Prunkgewänder.
Noch einmal sinkt die Hülle von den Schultern,
Den blendenden, der wunderbaren Frau,
Wie Nebelrauch von blüh'nden Bergeshängen.
Doch dafür senkt nun zart wie Silberwölkchen
Sich über sie ein flimmernd Hemd, so dünn
Wie das Geweb' Arachnens, daß die Haut
Hindurchzuquellen scheint wie Milch. Darüber
Wird nun der feine, bernsteingelbe Byssus
Der Tunika geworfen, der die Pracht
Der Glieder weich, doch enggeschmiegt umspannt.
O bleibe so, du wundervolles Weib!
Wirf keine neuen Hüllen über dich.
Du kannst nicht schöner, herrlicher erscheinen!

Wenn es ursprünglich einen Zweifel darüber geben könnte, daß Hamerling in diesen Schilderungen die eigenen Sehnsüchte gestaltete, so wäre er durch die drei letzten Zeilen widerlegt. In diesen Zeilen schildert er nicht mehr, hier sprengt er den Rahmen des Epos und tritt persönlich auf den Plan, um der eigenen Begeisterung für die bekleidete Nacktheit des Weibes schwelgerischen Ausdruck zu geben.

*

Am Rande des Bettes. Die pikanteste Form der Unterstreichung der Frau im Negligé oder der Frau in den Dessous ist natürlich zu allen Zeiten die, wo außerdem der direkte Hinweis daran geknüpft ist, daß die betreffende Frau in der dargestellten Situation nicht nur im Allgemeinen zur Liebe verlockt, sondern daß sie bereits auf dem Wege zur Liebe ist, daß sie zu dem Zweck das pikanteste Negligé gewählt oder sich halb entkleidet hat, um in dieser verführerischesten Weise den Geliebten zu erwarten oder so in seine Arme zu eilen. Am allerpikantesten ist natürlich die Situation, wo es sich obendrein um ein junges Mädchen handelt, das zum ersten Male auf dem Wege zur Liebe ist, das von der sorgenden Mutter mit der köstlichsten Leibwäsche angetan ist und so an der Schwelle seiner Hochzeitsnacht steht.

Weil gerade dieses eine der süßesten und prickelndsten Vorstellungen für jeden Mann ist, schwelgen auch die Dichter und die Maler mit ganz besonderer Leidenschaft gerade in solchen Vorstellungen und Vorbereitungen der Brautnacht. Man lese als gutes Beispiel die folgende kurze Stelle aus dem 1754 erschienenen langen Gedicht „Die schöne Nacht" von Johann Christian Rost:

Hier stellet euch ein halbentkleidet Mädchen vor,
Das mit den Augen sich im Bette schon verlor,
Den Busen halb entblößt, halb eingeschnürt verwahrte
Und schalkhaft für die Männerhand
Der Schnürbrust harten Widerstand
Zu kützelnder Entkleidung sparte.
Hier war, o könnt' es doch geschehn,
Den Anblick noch einmal zu sehn!
Damit ich euch recht abzuschildern wüßte,
Ihr nur zum Reiz verdeckten Brüste!
Hier war der Becher voller Lüste,
Gefüllt, wie Evan oft den Freudenbecher häuft,
Der schäumend voll, dennoch nicht überläuft.
Ein dünnes Röckgen, das den kleinen Bauch umfieng,
Um den es mehr zur Lust als zur Bekleidung hing,
Das kaum verbarg, was es bedeckte,
Zugleich verriet und auch versteckte,
Kurz: Liebe, Reiz und Recht und Nacht — —
Wozu wird nicht dadurch ein Katulin gebracht?

Man lese weiter Goethes dichterisches Kleinod „Die Brautnacht":

Verliebte Schäferinnen

200. Rötelstich von Huet

Im Schlafgemach, entfernt vom Feste,
Sitzt Amor dir getreu und bebt,
Daß nicht die List mutwill'ger Gäste
Des Brautbetts Frieden untergräbt.

Es blinkt mit mystisch heil'gem Schimmer
Vor ihm der Flammen blasses Gold;
Ein Weihrauchswirbel füllt das Zimmer,
Damit ihr recht genießen sollt.

Wie schlägt dein Herz beim Schlag der Stunde,
Der deiner Gäste Lärm verjagt;
Wie glühst du nach dem schönen Munde,
Der bald verstummt und nichts versagt!

Du eilst, um alles zu vollenden,
Mit ihr ins Heiligtum hinein;
Das Feuer in des Wächters Händen
Wird wie ein Nachtlicht still und klein.

Wie bebt vor deiner Küsse Menge
Ihr Busen und ihr voll Gesicht!
Zum Zittern wird nun ihre Strenge,
Denn deine Kühnheit wird zur Pflicht.

Schnell hilft sie Amor dir entkleiden,
Und ist nicht halb so schnell als du.
Dann hält er schalkhaft und bescheiden
Sich fest die beiden Augen zu.

So kostbar dieses berühmte Goethesche Gedicht ist, so ist es doch gar keine Profanierung, wenn man dicht daneben die vielen

Jo und die Wolke. Französischer Kupfer von Monnet. 1780

Dutzende von galanten Bildern aus dem achtzehnten Jahrhundert stellt, in denen unter dem Titel „Das Zubettegehen der Neuvermählten" in immer neuen Variationen die pikanten Vorbereitungen zur Hochzeitsnacht verführerisch gezeigt werden. Es ist Geist vom gleichen Geist und Sehnsucht desselben Wünschens; und die berühmten Blätter eines Freudeberg, um nur diesen einen aus der Zeit Goethes mit Namen zu nennen, sind in ihrer Art nicht weniger kostbar als die Verse Goethes (vergl. auch S.-G. II Bild 251, 287, 305, 357, Beilagen neben S. 296 und neben S. 312). Und ebenfalls vom gleichen Geist und von derselben Wunschphantasie sind die vielen derartigen Darstellungen inspiriert, die ein halbes Jahrhundert später die Biedermeierzeit an den Tag brachte (vergl. S.-G. III Bild 315, 316; S.-G. E. III Bild 240, 241, 244, 245). Als mit dem zweiten Empire die Verhältnisse immer weltmännischer wurden, wurden es auch die schöpferischen Hirne. Und immer mehr lockte die wissende Frau, bei der die besondere Pikanterie darin besteht, daß sie mit klarem Bewußtsein an das Besondere der Sache, an den speziellen technischen Verlauf denkt: „Heute!" Heute wird sich diese Metamorphose vollziehen, und auf diesem Weg wird sie sich von der noch unerschlossenen Knospe zur vollen Blume entfalten (Bild 154). Die Zeit wurde im Verlaufe eines weiteren halben Jahrhunderts noch weltmännischer, und damit die künstlerische Phantasie noch „sachlicher". Die Wunder der Hochzeitsnacht sind für die erotische Neugierde der glücklichen jungen Frau auf ein sehr eindeutig seinen Zweck verratendes Lanolintöpfchen reduziert (Bild 248). Auch das ist Gestaltung der Phantasie, aber einer Wunschphantasie, die im Schlamm einer gänzlich materialisierten Liebe erblüht ist . . .

Beichtiger und Beichtkind
201. Englischer Schabstich. 18. Jahrhundert

Es gibt natürlich viele Hunderte von Variationen, in denen die künstlerische Phantasie von dem niemals veraltenden Stoff „Am Rande des Bettes" träumt. Dieses ist nur die von altersher typischste Form (vergl. weiter Bild 23, 29, 54, 58, 69, 71, 73, 77–81, 84, 85, 91, 108, 109, 125, 133, 135, 136, 138, 142, 144, 164, 169, 191, 193, 194, 212, 214, 220, 221, 230, 234, 237, 244 und Beilage „In Erwartung des Vergnügens").

*

Die Liebe in Aktion. Die Betätigung des Gefühls im handgreiflichen Sinne des Wortes gehört zu den ewigen Grundformen der physischen Liebe. Es ist das, was jeder gerne tut, auch wenn er nicht davon spricht. Die fortschreitende Kultur hat nur den Grad der öffentlichen Betätigung dieser Gefühlsformen eingedämmt, und sie kann auch in Zukunft keine andere Funktion ausüben. Das liegt in der Natur der Dinge.

Was alle Welt gern tut, tut, wie wir wissen, der Künstler ganz besonders gern. Weil er aber andererseits das bekannte Wort „so was tut man, aber so was sagt man nicht" als Schaffender immer in sein Gegenteil umkehrt, d. h. weil sein Tun in erster Linie im Reden und nicht im Schweigen besteht, d. i. in seinem Falle im künstlerischen Gestalten seiner spezifischen Wünsche und Spannungen, so plaudern die Dichter und

Maler in ihren Werken auf das Ungenierteste von den süßen Vergnüglichkeiten solchen Tuns. Der Dichter reimt davon, wie köstlich es sei, einem Mädchen an den vollen Busen oder sonst wohin zu greifen, der Maler malt solch vergnügliches Tun ebenso vergnüglich ab. In Tausenden von Fällen sind solche Motive „der Zweck der ganzen Übung" gewesen, in zehntausenden begegnet man ihnen in der Form von teils offenen, teils leicht versteckten scherzhaften Randnoten (S. 154 u. flg.), und zwar in der Kunst eines jeden Landes. Freilich, für wen dies alles jeweils bestimmt war, ob für die volle, unbeschränkte Öffentlichkeit, zur lobesamen Ergötzung von aller Welt, oder nur für mehr oder minder exklusive Kreise, — das regelten in erster und in letzter Linie die jeweiligen Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit.

Weil jede Form körperlicher Liebkosung naturgemäß immer an ein ganz bestimmtes Objekt geknüpft ist — nur durch Blicke kann sich die einzelne Frau von unzähligen Männern zugleich liebkosen lassen, nur bei Festen, die sie den Augen bereitet, braucht die Frau die Zahl der Beglückten nicht zu beschränken —, darum gehören alle Formen der gegenseitigen verliebten Berührung, der Kuß eingeschlossen, schon in das Gebiet der intimen persönlichen Geschlechtserlebnisse. Diese aber werden bei allen Völkern und in fast allen Klassen von einem gewissen Zeitpunkt an durch die Sittengesetze mehr oder weniger kategorisch aus der Öffentlichkeit verbannt. Wenn aber solche Dinge als konkrete Handlungen auch nur offiziell aus der Öffentlichkeit verschwinden, dann verschwinden natürlich auch ihre künstlerischen Verklärungen aus der offiziellen, mit ihren Taten vor die unbegrenzte Öffentlichkeit tretenden Kunst. So kommt es, daß man den körperlichen Liebkosungen eben nur bis zu diesem Zeitpunkt als landläufig benützten Motiven in den Künsten begegnet. Von da ab begegnet man ihnen zwar immer noch, aber meist nur innerhalb der direkt galanten Kunst, jener, die sich ausschließlich an die mit der Galanterie liierten Schichten wendet. Diese Wandlung vollzog sich überall etwa in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Jedenfalls setzte sie um diese Zeit in den meisten Ländern ein. Die Lebensformen, und damit in erster Linie die des öffentlichen Liebeswerbens, verfeinerten sich sichtbar um jene Zeit. Was in früheren Zeiten gewissermaßen nur höfische Sitte war, oder als solche galt, wurde nun allerorts bürgerliche Sitte. Oder richtiger: Die eigentliche bürgerliche Sittlichkeit wurde von da ab immer tonangebender im öffentlichen Leben. Es war dies die natürliche Folge der sich damals anbahnenden bürgerlichen Emanzipation, die logischerweise in erster Linie danach strebte, sich ebensosehr von der Robustheit junkerlich-bäuerlicher Manieren, wie von der Liederlichkeit feudal-aristokratischer Sitten zu unterscheiden. Und solches ließ sich am sinnfälligsten durch strengere Forderungen an die öffentliche Moral zum Ausdruck bringen. Entsprechend dieser in ihren großen Linien hinfort nicht mehr abbrechenden Entwicklung ist im neunzehnten Jahrhundert die künstlerische Gestaltung derartiger Motive, im Wort wie im Bild, durchgängig in den schmalen Bereich der Illegalität verdrängt werden. Hier freilich starben diese Motive niemals aus, und so begegnet man ihnen dort heute so oft wie früher, in gewissen Formen, nämlich in ihren perversen, wie wir sehen werden, sogar noch häufiger . . .

So wichtig für jede Art Beweisführung das Positive ist — das sind in unserem Falle diejenigen Widerspiegelungen der Wirklichkeit, denen man in der Kunst begegnet —, so wichtig ist sehr oft das Negative, d. h. also die Feststellung dessen aus der Wirklichkeit, von dem sich erstaunlicherweise gar keine oder ganz verhältnismäßig wenige künstlerische Widerspiegelungen nachweisen lassen. Zwei solche negative Tatsachen, die jedem stark auffallen müssen, der sich eingehender mit dem Problem der Liebkosungen

202. Der Ring des Hans Carvel. Galanter französischer Kupferstich nach einem Bilde von Laurin. Um 1750

und ihrer künstlerischen Gestaltung beschäftigt, sind im Anschluß an die obigen Ausführungen hervorzuheben, weil sie im Negativen dasselbe beweisen wie die vorhandenen künstlerischen Dokumente im Positiven. Die erste dieser beiden Beobachtungen besteht darin, daß der Kuß, der zu allen Zeiten unter allen physiologischen Äußerungen des Liebesgefühls sowohl an Häufigkeit wie an Wichtigkeit obenan steht, zu den relativ selten gestalteten künstlerischen Motiven gehört. Natürlich kann man mit einiger Mühe ein paar hundert Beispiele aus der Malerei und aus der Plastik zusammenbringen, die den Kuß als Haupt- oder Nebenpointe behandeln. Aber was will das neben der ungeheuren Fülle von Darstellungen beweisen, die alle anderen körperlichen, d. h. die spezifisch handgreiflichen Liebkosungen immer und überall gefunden haben? Technische, also formale Gründe sind es natürlich nicht, die hier mitwirken, denn der Künstler findet nicht nur für alles eine Lösung, wonach sich seine Wunschphantasie intensiv sehnt, sondern der Kuß ist auch ein direkt bildhaftes Motiv. Dieses künstlerische Manko muß also in einem Manko des männlichen Sehnens begründet sein. Und dieses Manko liegt nach meiner Überzeugung auch vor; es ist ein Manko im männlichen Auto-Erotismus, denn dieser ist es in erster und in letzter Linie, der die männliche Wunschphantasie befruchtet. Der Auto-Erotismus ist aber eine ausschließlich physisch-erotische Emanation. Weil er dieses ist, darum knüpft er sich auch nur an solche erotische Genüsse, die mit dem Weiblichen als Allgemeinbegriff zusammenhängen. Das ist aber beim Kuß nur im beschränkten Maße der Fall, nämlich in seiner raffinierten Intensivierung, die im Orgasmus ausklingt. In dieser Steigerung wird er denn auch vorwiegend bildlich gestaltet, sofern er überhaupt gestaltet wird, wie wir weiter unten sehen werden. Das ist aber nur eine spezifische Gipfelhöhe des Kusses. Sein Charakteristikum liegt in einer anderen Richtung, und zwar in seinen seelischen Bestandteilen. Und in diesen ist das Manko begründet. Der Kuß ist durch seine seelischen Bestandteile nicht mit den Vorstellungen vom Weib im allgemeinen, sondern immer nur mit einem ganz bestimmten weiblichen Individuum, also der speziellen Geliebten, verknüpft. Die Prostituierte sehnt sich der Mann gemeinhin nicht zu küssen, während er sehr wohl Dutzende von anderen Begierden ihr gegenüber empfinden kann. Und alle diese lockt es auch den Künstler zu gestalten, weil eben die Kunst in erster Linie eine Gestaltung allgemeiner, nicht an das Einzelindividuum gebundener Liebesgefühle ist. Ich habe weiter oben die das Weib ideologisierenden Kunstwerke als die Liebesgedichte der Maler und Bildhauer bezeichnet. Man muß dies dahin ergänzen: es sind Liebesgedichte an den Begriff Weib, also an das Erotisch-Weibliche im Allgemeinen. Seelisch ist der einzelne Mann aber nicht mit dem Weib im Allgemeinen, sondern nur mit dem Einzelindividuum Weib verbunden. Weil in der Wortlyrik ebensosehr das Seelische dominiert wie im Bildlichen das Physische, so erklärt es sich auch hieraus hinreichend, daß man in der Gedichtform ungleich häufiger dem Motiv des Kusses begegnet, trotzdem dieser, wie

203. Illustration zu einem galant-satirischen Versspiel „Die Versuchung des Heiligen Antonius“

204. Die überraschten Freundinnen. Nach einem Bilde von Boilly

schon gesagt, ein ausgesprochen bildhaft-plastisches Motiv ist. Aus demselben Grunde begegnet man dem Kuß im Gedicht um so seltener als Orgasmusmotiv.

Dieses ist die eine der negativen Feststellungen, auf die besonders hinzuweisen ist. Die zweite ist folgende: Es steht fest, daß innerhalb der bäuerlichen Schichten aller Länder das handgreifliche Liebeswerben auch heute noch nirgends aus der Öffentlichkeit verschwunden ist, und daß es bei den meisten rein bäuerlichen Lustbarkeiten den Hauptangelpunkt aller Festesfreuden bildet. Ebenso fest steht nun andererseits, daß diese Tatsache selbst in den Ländern mit überwiegender bäuerlicher Bevölkerung nicht das Geringste an dem eingangs dieses Abschnittes geschilderten Gesamtbilde zu ändern vermag, d. h. daß man der künstlerischen Gestaltung solcher Motive in der großen Kunst heute relativ so selten begegnet. Die Frage ist nun: Welches sind die Ursachen, die es verhindern, daß ein solch umfangreicher Teil der tatsächlichen Wirklichkeit, wie es das bäuerliche Leben darstellt, in der Kunst seinen Reflex findet? Die Antwort auf diese Frage muß nach meiner Meinung lauten: Dieses Manko rührt daher, weil der Bauer immer nur Objekt der Kunst ist. Der Bauer repräsentiert nicht nur eine Klassenstufe, sondern auch eine Kulturstufe, und zwar eine solche, der die Künste, mit alleiniger Ausnahme ihrer primitivsten Formen, nämlich des rein Dekorativen, gänzlich fehlen. Es ist zudem eine Kulturstufe, die für die Gesamtheit ihrer Glieder keine höhere Geistesstufe als die längst erreichte zuläßt; es sei denn, daß der

wirtschaftliche Rahmen des Bauerntums zuvor gesprengt würde, wodurch der Bauer aber auch aufhören würde, Bauer im spezifischen Sinne des Wortes zu sein. Alle über das rein Dekorative hinausgehenden Kunstformen sind von Anfang an und bis auf den heutigen Tag unerbittlich an die Entwicklung der Stadt geknüpft; erst mit ihr entstehen die Bedürfnisse, die zu den verschiedenen Kunstformen führen. Wenn andererseits aus dem Bauerntum Künstler hervorgehen, was bekanntlich sehr oft der Fall ist, so repräsentieren diese in der Kunst trotzdem nicht das Bauerntum, denn infolge der kulturellen Unvereinbarkeit von Bauerntum und Kunst verlassen sie in den meisten Fällen sofort den wirtschaftlichen und, was ebenso wichtig ist, auch den ideellen Kreis des Dorfes.

Das sind die Gründe, weshalb der Bauer in der Geschichte immer nur Objekt der Kunst ist und nicht das Subjekt, das seine im bäuerlichen Lebensniveau erwachsenen Sehnsüchte losgelöst von der städtisch-bürgerlichen Kultur in der Kunst zu gestalten vermöchte. Das ist der Grund, weshalb die stoffliche Derbheit sämtlicher aus dem Bauerntum hervorgegangener Künstler auch im äußersten Falle immer nur bis an jene Grenzen geht, die von der jeweilig herrschenden stadt-bürgerlichen Moral der Deutlichkeit der Dinge gesteckt sind; einzig die Bedürfnisse dieser Moral sollen ja auch die Kunst befriedigen. Wann und wo deshalb die bäuerliche Derbheit im Kunstwerk auftaucht, dient ihre Darstellung ebenfalls den städtischen Interessen und ist meistens dahin gerichtet, den Bauern verächtlich erscheinen zu lassen. —

Es ist selbstverständlich nichts weniger als harmlose Naivität, die in ihres Herzens Unschuld nicht weiß, was sie tut, sondern vielmehr die durch die gesellschaftlichen Verhältnisse ermöglichte Unbekümmertheit, wenn man überall in der Antike erotische Motive in reichster Abwechslung und vielfach in unübersehbarer Fülle gestaltet sieht; aber ob so oder anders: Die Art, wie Tausende dieser Dinge gestaltet sind, ist, wie man immer wieder betonen muß, ein beredtes Zeugnis dafür, daß ihre Schöpfer nicht als innerlich unbeteiligte Arbeiter dahinter gestanden haben, die gedankenlos und rein mechanisch geschäftliche Aufträge ausführten, sondern daß sie im Gegenteil mit stärkster innerer Anteilnahme am Werke gewesen sind. Bei unzähligen solcher Objekte ist es geradezu augenfällig, daß die ureigenen erotischen Spannungen das Motiv diktiert und die eigene Begeisterung die Hände beim Formen geführt haben. Man sehe sich daraufhin z. B. die beiden Liebesszenen auf der von mir abgebildeten altgriechischen Schale an (Bild 15 u. 16), und jeder etwaige Zweifel wird schweigen. Die restlos künstlerische Ausführung dieser und ähnlicher Objekte zeugt außerdem dafür, das solches niemals bloß künstlerische Scherze gewesen sind, die nur von der vorübergehenden Laune einer ausgelassenen Stunde geboren wurden, sondern überaus ernste Dinge, auf die man unter Umständen seine ganze Kraft konzentrierte. Die bereits erwähnte sehr große Fülle solcher Motive in der Antike bezeugt das Gleiche. Diese Fülle ist vielleicht überhaupt der klassischste und zwingendste Beweis für die Richtigkeit meiner Hauptthese, daß der Eros der einzige Inspirator aller künstlerischen Produktion ist. Die in der gesellschaftlichen Organisation der Antike begründete Unbekümmertheit gegenüber dem Erotisch-Sinnlichen gestattete der Kunst, ungeniert ihrem inneren Drange zu folgen; indem sie zehntausendmal gerade von solchen Dingen redet, bringt sie unverschleiert und deutlicher als alle anderen Zeiten an den Tag, um was es ihr immer und ewig zu tun ist.

Bei den Imperialisten der Antike, den Römern, hat sich im Wesen nichts geändert, aber die griechische Heiterkeit hat sich durchweg zum Raffinement gesteigert. Es gibt hierfür ein weltberühmtes Zeugnis, die Ars amandi des Ovid. Ich erinnere aus dieser mehr als achthundert Verse umfassenden Anleitung zur genußreichsten Technik der Liebe an die Stelle, die sich auf unser spezielles Thema bezieht, und mit den bekannten, oft zitierten Versen anhebt:

„Und nicht müßig im Bett lässet die Linke man ruh'n.
Werden die Finger zu tun an jenen Teilen doch finden,
Welche geheime Kraft Amor's Geschossen verleih'n." (E. K. I, S. 142.)

Die erotischen Plastiken und Malereien der altrömischen Kultur sind von derselben Denk- und Gefühlsart geformt. Ich verweise in dieser Hinsicht auf die klassischen Funde bei den Ausgrabungen in

Die Störenfriede. (Vor der Bedeckung)

205. Galanter französischer Kupferstich von H. Fragonard. 18. Jahrhundert

Herkulanum und Pompeji, von denen ich im ersten Band der Erotischen Kunst einige sehr bezeichnende, wenn auch noch lange nicht die handgreiflichsten Stücke abgebildet habe (E. K. I, Bild 6, 8, 10, 15, 17 u. neben S. 16). Ich verweise weiter in diesem Bande auf die Abbildungen 5, 8 u. 19. Die Abbildung 8 ist mit Abbildung 17 von E. K. I zu vergleichen. In der Letzteren haben wir das antike Vorbild, das den anonymen Renaissancekünstler zu der hier wiedergegebenen Radierung inspirierte. Ganz summarisch sei noch kurz bemerkt, daß die indische, die persische, die chinesische und die japanische Kunst, d. h. überhaupt jede, dieselben Zeugnisse aufweist. Als einzigen konkreten, aber in jeder Richtung ausreichenden Beleg verweise ich auf die auf der Insel Elefanta bei Bombay gefundenen grotesk-erotischen Skulpturen (E. K. I, Bild 101). Gegenüber solchen Formen kann niemals von einer anderen künstlerischen Zweckerfüllung gesprochen werden, als von der der erotischen Abreagierung. Das gilt für die Schaffenden wie für die Beschauenden. Es soll Wirklichkeitsersatz und Wirklichkeitsbereicherung zu gleicher Zeit sein. Das wird auch dadurch nicht aufgehoben, daß es sich in zahlreichen Fällen um religiös-symbolische Darstellungen handelt. Dieser Umstand verstärkt im Gegenteil die Gründe, die für meine Charakteristik sprechen.

Gegenüber dem Mittelalter und bis weit hinein in die Renaissance liegen die Dinge insofern anders, als man hier wirklich von einer großen Naivität in geschlechtlichen Dingen reden kann, niemals aber von einer ähnlich kultivierten Form wie etwa im Hellas und im Rom der Antike. Diese ganz andere Voraussetzung und Situation hat zur natürlichen Folge, daß man in den alltäglichen und hergebrachten Formen des gegenseitigen Liebeswerbens etwas Selbstverständliches sieht, das man höchstens in seinen letzten Stadien vor der Öffentlichkeit versteckt. Andererseits führt diese andere Einstellung dazu, daß man diese Formen des Genußlebens nicht zu solch raffinierten Kunstwerken wie in der Antike steigert. Man freut sich dieser Dinge harmlos derb. Das Harmlos-Derbe ist in diesen Jahrhunderten die Dominante. Aber auch dieses ist in seiner Art in hohem Maße aufschlußreich. Man lese aus dem Mittelalter das Nibelungenlied und die höfische Poesie der Minnesänger, aus der Renaissance die Fazetien der Italiener, die Schwänke und Fatzbossen der Deutschen, die Quatrains der Franzosen und die Novellen aus jedem einzelnen der damaligen Kulturvölker, und man wird finden, daß die Technik der Liebe, speziell die Handgreiflichkeiten, als Thema überall obenan steht. Weil man in diesen Zeiten den Geschlechtsgenuß als etwas Natürliches ansieht, deshalb verbirgt kein einziger der vielen tausend Verfasser seine helle Freude an allen diesen Handgreiflichkeiten, er denkt nicht einmal daran, in seinen Schilderungen der Welt ein Kunstwerk zu schenken, sondern er will einzig und unverheimlicht sein eigenes Behagen an diesen Dingen, und nichts als dieses, ausleben. Natürlich entstehen gerade deshalb eine Reihe der entzückendsten Kunstwerke, und wenn ich die hundert Erzählungen des Boccacio und die Erzählungen der Königin von Navarra (Bild 100, 106 und 108) zitiere, so nenne ich nur die weltbekanntesten. (In dem Ergänzungsband zum ersten Band meiner Sittengeschichte findet der Leser Dutzende von charakteristischen Beispielen für das hier Ausgeführte.)

In den Werken der Maler dieser Epoche begegnet man derselben naiven Behaglichkeit im künstlerischen Nacherleben solchen Tuns, „des sträflichen Gebahrens der Hände", wie die Sittenprediger lamentieren, um es — natürlich entrüstet! — aufs Deutlichste zu schildern. Man vergleiche in diesem Band die Bilder 98, 101, 104, 106 und 108. Um von den vielen Namen, die hier in Frage kommen nur einen einzigen, aber einen geradezu klassischen Meister in diesem Genre zu nennen, sei der biedere H. S. Beham zitiert. Man vergleiche von ihm in E. K. I, Bild 49 „Das Liebespaar hinter dem Zaune", in S.-G. E. I, Bild 52, 63 und 118, sowie die Beilagen „Der Jungbrunnen" und „Liebesgetändel". Man verlästert natürlich weder einen Aldegrever, noch einen Peter Flötner, noch einen Urs Graf, noch überhaupt einen der Kleinmeister, wenn man ihm nachrühmt, auch er hätte mit besonderer Liebe derartige Motive immer wieder fröhlich variiert. In S.-G. E. I verweise ich noch auf die folgenden hierher gehörigen Beispiele: Bild 16, 45, 47, 48, 50, 51, 55, 62, 64, 65, 70, 71; in E. K. I noch auf Bild 61, 69 und Beilage „Die Toilette der Venus". Das sind Scherze der Kleinen — wird vielleicht als Einwand erhoben werden; gewiß ist es eine Weide, auf der, wie ich schon sagte, alle Kleinmeister sich vergnüglich tummelten. Aber eben nicht nur die Kleinmeister, sondern auch die Großmeister; das muß einem in die Augen springen, auch ohne daß einem die Nase darauf gestoßen wird. Schon ein Flötner gehört nicht gerade unter die Kleinmeister. Aber ist etwa ein Rembrandt zu erhaben über solche Niedrigkeiten? Ich begnüge mich mit der Anführung der Radierung „Die Verliebten und der schlafende Hirte" (E. K. I, Bild 64). Und nicht nur in kleinen, gewissermaßen als künstlerischer Abfall zu klassifizierenden Radierungen und Zeichnungen haben die Großmeister des fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts solche Motive verarbeitet, sondern sogar in Hauptwerken. Ich nenne als ersten den großen Francesco Cossa und sein Hauptwerk den „Triumph der Liebe" im Palazzo Schifanoja in Ferrara. Wie triumphiert auf diesem Bilde

Jo

Französischer Kupferstich von A. Chaponnier nach einem Gemälde von Regnault. 1805

206. Der Regen der Danaë. Gemälde von V. Müller. Um 1800

die Liebe? Nun, indem ein Jüngling in den praktischerweise vorne befindlichen Rockschlitz eines zärtlich errötenden Mädchens seine Hand versenkt, und indem zahlreiche Jünglinge und Mägdeleins diesem Tun aufmerksam und beglückt zuschauen (E. K. I, Bild 25). Daß ein Paolo Veronese nicht gerade unter die Kleinen gehört, bedarf auch nicht erst eines Beweises, und ebensowenig bei einem Bordone. Nun, man vergleiche in dem vorliegenden Band die herrlichen Gemälde „Venus und Adonis" und „Die triumphierende Liebe", beide im Original in der Wiener Staatsgalerie (Bild 95 und 96). In dem vorliegenden Band vergleiche man weiter das Bild „Adam und Eva" von Fröschl, „Das Liebespaar" von Moderno, „Adam und Eva" von Mabuse, „Bäuerliches Liebeswerben" von Brouwer, „Handgreifliche Beweise" von Lundens (Bild 94, 97—99, 103). In E. K. I vergleiche man von Paolo Veronese „Das verliebte Paar" (dieser in der alten Pinakothek in München vorhandene Torso — denn um einen Torso handelt es sich in diesem Bild — läßt deutlich die einst vom Künstler dargestellte Handlung erraten); von Giulio Romano „Zeus als Drache"; von Flötner die silberne Dolchscheide mit der Darstellung aus „Dem verlorenen Sohn" (eine der Hauptfirmen, unter der man u. a. auch dieses Motiv mit Vorliebe in die Welt schickte!), von Rubens „Diana mit Nymphen von Satyrn überfallen", von Molenaer „Das Gefühl" und schließlich ein anonymes Holzrelief „Europa und der Stier" (Bild 37, 40, 42, 48, 60 und 68). In S.-G. E. I vergleiche man von Rubens „Zechende Landsknechte", von Ostade „Bäuerliche Scherze", von Lucas van Leyden „Loth und seine Töchter", von Sanredam ebenfalls „Loth", von Jan Lijs „Soldaten und Dirnen", von Matham „Im Frauenhaus", von van Thulden „Vlämisches Fest", von Brouwer „Bäuerliche Scherze", von Hubert Gerhard „Das Liebespaar" (Bild 68, 91, 95, 96, 109, 113, 124, 163a, 244 u. Beilage neben S. 40). Ich habe mich mit der Zitierung solcher Beispiele begnügt, die der Besitzer meiner Bücher auf der Stelle nachprüfen kann, denn schon diese relativ wenigen Beweise genügen vollauf, um auch an dieser Gefühlsnuance die Quellen zu erkennen, von der die Kunst immer von Neuem inspiriert und gespeist wird.

Mit dem Verebben der Renaissancekraft und dem Aufkommen des fürstlichen Absolutismus, d. h. mit dem Niedergang einer selbstbewußten bürgerlichen Kultur im Verlaufe des siebzehnten Jahrhunderts, veränderten sich diese Dinge und der Trieb sie zu gestalten zwar nicht in ihrem Kern, wohl aber in ihrer Form. Die Firniskultur des höfischen Absolutismus, die sich über das ganze öffentliche Leben ausbreitete, wandelte die urwüchsige Derbheit allmählich zur reinen Lüsternheit. Wenn man dies speziell in der deutschen Kunst nachprüfen will, so kann man es am leichtesten an der Hand der galanten Literatur, denn in dem durch den Dreißigjährigen Krieg verarmten Deutschland spielte die Malerei, wie ich schon einmal erwähnte, eine relativ nebengeordnete Rolle. Natürlich ist die galante Literatur aller anderen Länder ebenso beweiskräftig. Ich zitiere als Beleg die folgenden kurzen Proben.

Aus dem 1709 erschienenen und in der guten Gesellschaft viel gelesenen Roman „Der verliebte Studente" von Celander greife ich die folgende hierher passende Stelle heraus:

„Bistarmen aber, anstatt, daß er der Ruhe genießen sollte, befand sich sehr unruhig und konnte nicht schlafen; es kann nun sein, daß ihn der gewürzte Wein, oder die mittelmäßige Schönheit der Jungfer davon abgehalten; denn er fand sich so erhitzet, daß er im Bette nicht bleiben konnte, und die heftige Begierde trieb ihn nach der Kammer, worin er die Jungfer wußte. Er fand sie, wie er hinein kam, schlafend und in einer solchen Positur liegend, welche einen alten Saturnum ergeilen können, daß er wie ein junger Satyr, zu ihr aufs Bette gesprungen wäre; denn sie hatte das Bette beiseite gelegt, welches ihr in der heißen Sommer-Nacht allzu beschwerlich war: Er setzte sich demnach vor ihr Bette, und beschaute die Schätze, die ihr die gütige Natur, die Männer zu vergnügen, mitgeteilet, weil der Silbermond alles genau erkennen ließ. Solchergestalt wollte er einen Schutzengel abgeben und die schlafende Dorinde vor allem Unfall verteidigen; aber er hätte steinern sein müssen, wenn er sich ihrer enthalten und der Hand, wohin sie sich riß, zu kommen verwehren wollen. Denn die Marmor-Brüste, und der noch nicht durchwühlte Schooß zogen seine Hände durch eine magnetische Kraft an sich, sie erwachte, als sie jemand an ihrem Leibe fühlte: und stellte sich, da sie ihn sahe, sehr erzürnet, er wußte aber auf eine solche Art mit ihr umzugehn, daß sie den Griff so wenig als das übrige verwehrte, indem sie ihn zu sich ins Bette nötigte."

Dieser Roman ist das charakteristischste Beispiel der Urform des deutschen Romans. Die ganze Handlung besteht einzig aus einer Aneinanderreihung von derartigen galanten Schilderungen teils in Prosa, teils gereimt, also eine klare und präzise Wunschphantasie ihres Verfassers. Andere Tendenzen werden von ihm absolut nicht verfolgt.

207. Hernach. Englischer Kupferstich nach einem Bilde von Ihresham

208. Die Stärkung. Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1784

Der in den Kreis der schlesischen Dichterschule gehörende Benjamin Neukirch beschäftigte sich mehrfach dichterisch mit den Seligkeiten des Gefühls. Man höre:

Was fluchst du, Sylvia, wenn meine schwarze Hand
Um deinen Busen spielet?
Sie war so weiß als du, eh sie der Liebe Brand
Und deine Macht gefühlet.
Flößt du das Feuer nun in meine Glieder ein,
So kann ja meine Hand nicht Schnee und Marmor sein.

Ebenso häufig beschäftigte sich mit diesem Motiv der sehr talentierte Johann Chr. Günther:

Die Schätze deiner keuschen Zucht
Und der noch unberührten Brüste
Sind wahrlich eine seltne Frucht,
Nach der ich innerlich gelüste;
Erschrick nicht vor der schnellen Hand
Und laß sie in dem Busen spielen,
Ich führe dich in einen Stand,
Des Lebens Kern und Mark zu fühlen.

Daß solche Töne aus dem Herzen kommen, fühlt man deutlich trotz der sprachlichen Unbeholfenheit die man in diesen Fällen nicht als Zeugnis intellektueller Konstruktion, sondern nur als Merkmal der formalen Primitivität jener Zeit nehmen darf. Soviel aus der deutschen Literatur. Aus den anderen Literaturen begnüge ich mich mit der Zitierung des Meursius und des Casanova. Aus einer deutschen Übersetzung der Aloisia Sigaea von Meursius gebe ich die folgende Unterhaltung der beiden weiblichen Hauptpersonen dieser kühnen erotischen Phantasie:

„Oktavia: Ewig werde ich diese räuberischen Hände hassen — so sehr haben sie mich gequält, müde gemacht, in Glut versetzt. Tullia: Ein schöner Grund für solchen Haß! Oktavia: Was hatte das zu bedeuten? Er fuhr mir mit der Hand an den Busen, packte erst die eine, dann die andere Brust, und als erst die eine, dann die andere von seinem Griff hart wurde, preßte er seine Finger dagegen, dann warf er mich trotz allem Sträuben rücklings hintenüber . . ."

Daß der erotische Schwelger Casanova immer wieder Gelegenheit nahm, auch die Wonnen des Gefühls zu schildern, liegt auf der Hand; es wäre ein unerklärliches Manko, wenn man nicht auf solche Stellen wie die folgenden bei ihm stoßen würde:

„Nach der Vorstellung gab ich ihnen ein Abendessen in einem Gasthof und brachte sie dann in meiner Gondel nach Hause, wobei ich unter dem Schutze des nächtlichen Dunkels von der Schönen alle Gunstbezeugungen erhielt, die man in Gegenwart eines Dritten, auf den Rücksicht genommen werden muß, bewilligen kann" (III, 384).

„Endlich half ich ihr beim Heruntersteigen; dabei verirrte sich meine Hand und ich fragte sie, ob die Frucht, die ich hielte, schon gepflückt wäre. Sie sah mich mit einem sanften Lächeln an und ließ mir soviel Zeit, wie ich wollte, um mich zu überzeugen, daß sie vollkommen Jungfrau war. Schon war ich besiegt; ich empfing sie in meinen Armen, preßte sie verliebt an meine Brust, und drückte auf ihre Lippen einen feurigen Kuß, den sie herzlich erwiderte" (IV, 286).

„Nachdem wir eine Stunde mit verliebten Scherzen verbracht hatten, die sie um so mehr entflammten, da ihre Reize zum erstenmal der Berührung heißer Männerlippen und dem Gekose einer kecken Hand ausgesetzt waren, sagte ich zu ihr: ‚Ich bin in Verzweiflung, von dir scheiden zu müssen, ohne deinen Reizen die höchste Huldigung dargebracht zu haben, die sie verdienen.' Ein Seufzer war ihre Antwort". (V, 123.)

Was der sprachgewandte Casanova und die ihm geschmacksverwandten zeitgenössischen galanten Memoirenschreiber Frankreichs, Englands und Italiens in raffiniert-lüsternen Wortschilderungen sich leisteten, das leisteten sich in diesen Ländern in der gleichen Zeit, mit demselben Raffinement und selbstverständlich aus derselben Triebtendenz heraus das Heer der galanten Zeichner und Stecher, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts dem Kultus der absolutistischen Liederlichkeit ihre geschickten Hände und ihre gleichgesinnten Seelen liehen. Auch bei diesem Reigen fehlt keiner der berühmten, Watteau so wenig wie Boucher, Fragonard, Boilly usw. Es genügt, auf die konkreten Dokumente zu verweisen, um zu zeigen, daß nicht nur alle als direkte zeichnerische Kommentare der galanten Memoiren der Zeit gelten können, sondern daß sie genau so alle mit dem Stift und dem Pinsel „sich", das heißt ihren eigenen Wunschkomplex, gestalteten, wie dies ein Richelieu, ein Casanova oder ein Rétif mit der Feder taten. Im vorliegenden Band verweise ich auf die Abbildungen 93 und 110—129, desgleichen auf die Beilagen „Das verliebte Schäferpaar" nach einem Gemälde von Netscher, „Die nicht allzu spröde Schöne" und „Die verführerische Kurtisane", beide nach holländischen Gemälden. Ein besonders klassisches Beispiel bietet E. K. I in der Beilage „Honny soit qui mal y pense" von Boilly; des Weiteren vergleiche man dort die Bilder 185, 198—200, 206, 207, 210, 229. In S.-G. II vergleiche man die Bilder 35, 38, 203, 215, 232, 237, 260, 273, 275, 280, 290, 292, 305, sowie die Beilagen „Der zerbrochene Fächer" von Huet, „Le Boudoir" von Fragonard, „Der schmachtende Liebhaber", „Das Mahl der Verliebten" von Le Clerc, „Eheliche Liebesplänkelei" von Boilly und „Der verliebte Widerstand" von Saint-Aubin. In S.-G. E. II vergleiche man die Bilder: 14, 28, 29, 62, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 74, 79, 80, 83, 84, 92, 95, 100, 121, 143, 147, 152, 163—165, 207, 215, 218, 228, sowie die Beilagen „Die doppelte Feuchtigkeit", „Bäuerliche Scherze" von Caresme, „Ça ira" von Boilly, „Die Nachtigall" von Le Clerc, „Die entdeckte Untreue" von Moitte, „Der Chevalier Faublas", „Die Marquise von B." und „Galante Schäferszene" von van der Werff. In W. H. III vergleiche man die Bilder 9, 190, 193, 194, 220, 221, 224 und 232.

Noah und seine Töchter
209 Illustration zu einem erotischen Versspiel

Wenn man bei Beginn des achtzehnten Jahrhunderts in der ernsten Kunst noch zahlreichen Bildern in der Art wie die „Galante Schäferszene" von van der Werff (S.-G. E. II) oder wie „Das verliebte Schäferpaar" von Netscher und „Die verführerische Kourtisane" (neben S. 128 und 136) begegnet, so verschwinden derartige Bilder, wie oben von mir dargelegt wurde, mit der zunehmenden Verfeinerung der Sitten doch immer mehr aus der ernsten Kunst. Jedoch ist gerade die Art ihres Verschwindens ein überaus bezeichnender Beweis für die Intensität, mit der die künstlerische Wunschphantasie das Feld zu behaupten sucht. Sie räumt dieses erst, wenn ihr die Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit gar

210. **Männerfalle für harmlose Jünglinge.** Englische Karikatur von Thomas Rowlandson

keine andere Wahl mehr lassen. Solange aber irgendein Aus- und Umweg noch möglich ist, benützt sie diesen. Die häufigst gewählten Auswege sind, daß man die betreffenden Szenen entweder ins Frauenhaus oder in die Bauernschenke verlegt. Das letztere ist die Methode, der man bei den Holländern hundertfach und ein halbes Jahrhundert lang begegnet. Auf diese Weise posiert man scheinbar den Sittenschilderer, wenn nicht gar den Moralprediger, und dient dabei doch vergnüglich dem Stachel des eigenen Fleisches. Aber eines Tages ist auch diese Methode nicht mehr marktgängig, der bürgerliche „Wohlanstand" hat restlos gesiegt: so was darf man zwar nach wie vor tun, aber man darf in der guten Stube nicht davon reden und es auch nicht zeigen. Anders freilich ist es in der Volkskunst, die für die Straße, also nicht für das honette Bürgertum, arbeitet. Da kann man sich nach wie vor völlig ungehemmt gehen lassen. Und dort, wo die Volkskunst aus irgendwelchen wirtschaftspolitischen Ursachen einen Aufstieg erlebt, da erlebt man auch alsbald die Wiederkehr und die üppigste Blüte des Handgreiflichen in den volkstümlichen Holzschnitten, Kupfern, Lithos, Karikaturen usw. Ein in dieser Richtung geradezu unerschöpfliches und unvergleichliches Material bieten die Hunderte derartiger Kupfer von Hogarth, Rowlandson

Die kritische Viertelstunde, in der man seine Rechnung begleichen soll, — oder die eines Andern

211. Englischer Schabstich von Collet

Cruikshank und Newton, die von 1750 bis 1820 England, und von dort aus die halbe Welt überfluteten. Von namenlosen Produkten ist an all die vielen populären Kupfer zu erinnern, die während der großen französischen Revolution und bis zum Ausgang des Kaiserreichs die Dinge wirklich so „packend" gestalteten, wie es nach dem derben Gusto derer war, an die man sich wandte, und mit denen man sich im Fühlen in jedem Atemzug verwandt wußte. Der vorliegende Band enthält in den Bildern 130—142 und in Beilagen wie „Die Mahlzeit des Studenten" die nachprüfbaren Belege. Gleichartige findet man in ebenso reicher Fülle, wenn man die entsprechenden Kapitel in E. K. I (Bild 242, 261, 274, 280, 294) und in S.-G. III und S.-G. E. III (Bild 64, 246, 249, Beilagen „Der nächtliche Besuch", „Ausgelassene Gesellschaft", „Der Gefühlsmensch" und „Verliebte Faune") nachschlägt.

Das neunzehnte Jahrhundert kennt in seinem weiteren Verlauf, wie ich schon im Eingang dieses Abschnittes erwähnte, die Handgreiflichkeit hauptsächlich nur im Bereich der Illegalität, dort wo der „Junggeselle" und der Interessent von „Eroticis" seine Sammelinteressen befriedigt. Hier freilich blühen, wie ich oben schon erwähnte, dieselben Motive in derselben Üppigkeit wie früher. Und gar mancher zu seiner Zeit Angesehene ist darunter; denn es sind nicht nur die unbeobachteten Scharwerker der namenlosen Kleinkunst. Zwei bekannte Namen mögen dies belegen: der geistreiche, in den verschiedensten Kunstgebieten beheimatete Henri Monnier, der im Frankreich der dreißiger Jahre zu den geschätztesten Künstlern der Gasse gehörte, und Heinrich Lossow, der in den achtziger Jahren freilich nur im Nebenberuf zahlreiche Dinge gemalt und gezeichnet hat, in denen er die intimsten handgreiflichen Galanterien zu seinem und seiner Freunde heimlichen Ergötzen darstellte. Für die zahlreichen derartigen Aquarelle Monniers, die als kolorierte Holzschnitte in den Handel kamen, kann das Bild 143 als gutes Beispiel gelten. Für Lossows intimstes Miterleben beim Gestalten solcher Dinge mag die Radierung „Flirt" (S.-G. E. III) Zeugnis ablegen. Ein noch viel klassischeres bietet freilich das kleine Gemälde „Endlich allein" (Bild 148), das einer Serie von sechs Bildern entstammt, die nichts anderes als seine eigene Hochzeitsreise darstellen sollte, und mit deren intimem Verlauf er nicht nur sich nachträglich ergötzen wollte, sondern obendrein seine Freunde zu Mitgenießern im Geiste machte. Ein solches Verfahren ist natürlich weltenfern von schöpferischer Kraft, das ist nichts anderes als weltmännische Gourmandise, der alles sittliche Verantwortungsgefühl fremd ist (Bild 145—149, 151—157; S.-G. III Beilage „Die Vergnügungsreise"; S.-G. E. III Bild 70—73, 241, 242, 327, 344, 358).

Die von der Tendenz der Vorlustverlängerung von ewig her inspirierte Sexualität hat in den möglichen Formen der Liebkosungen natürlich im Laufe der Zeit auch zu mannigfachen neuen Errungenschaften geführt. Zu den meisten freilich nur auf den Gebieten der Perversität und dem der künstlichen Konstruktion. Wie unermeßlich groß die Zahl dieser Errungenschaften des krankhaft gesteigerten Eros ist und wie phantastisch in ihren Formen, das tritt am deutlichsten in den immer neuen, zum Teil Dutzende von Blättern umfassenden Serien des Wieners Franz von Bayros in Erscheinung. Bayros ist der fruchtbarste aller heute lebenden pornographischen Zeichner, er ist aber außerdem der phantasievollste und zugleich perverseste von allen; nicht der künstlerischste, denn mit echter, starker Kunst haben

die kaltschnäuzigen, raffiniert ausgeklügelten Ausscheidungen seiner überhitzten Phantasie nichts zu tun. Trotzdem sind sie von höchstem Wert; wenn nicht für die Kunst, so doch für die Seelenforschung. Weil Bayros sich gänzlich hemmungslos bei seinen Arbeiten gehen läßt, kann man an seinen Blättern deutlicher als bei allen andern Künstlern die unermeßlichen Weiten und Möglichkeiten der männlichen Wunschphantasie erkennen und ablesen. Gewiß ist solches für den nicht Perversen ein sehr peinlicher Genuß, denn der Stuhlgang eines andern ist immer eine höchst unappetitliche Sache, aber sehr oft kann man eben aus dem Stuhlgang am deutlichsten erkennen, ob ein Körper gesund oder vergiftet ist; das gilt auch vom Volkskörper.

*

Pendant. Die nächste Etappe in der aktiven Liebesbetätigung ist naturgemäß das Pendant, die Mechanik des eigentlichen Geschlechtsaktes; daß es nach der Natur der Dinge für die Mehrzahl der Menschen zugleich die wichtigste Etappe im Liebeserleben ist, weiß alle Welt. Aber gar nicht alle Welt weiß, warum es so ist. Es ist gewiß das berühmte Secret de Polichinelle, wenn ich die Wichtigkeit des Geschlechtsaktes damit begründe, daß ich sage: Die Mechanik des Geschlechtsaktes ist der Sammelpunkt alles geschlechtlichen Sehnens und Lusterlebens; wenn ich weiter sage: In ihm erfüllt sich für die Liebenden alles, denn es ist für Mann und Weib der mit tausend Wonnen besäte Weg zum höchsten Lustgipfel. Aber soviel in diesen zwei kleinen all-

212. Das Pech des Landarztes. Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1784

Die nicht in Rechnung gestellte Störung

213. Englische Radierung von Woodward

gemein bekannten Sätzen auch gesagt und so unendlich viel durch sie begründet ist, so ist damit doch noch lange nicht alles gesagt, und in erster Linie nicht im Hinblick auf den Mann. Für den Mann kommen bei der Einschätzung dieses Erlebnisses noch verschiedene Umstände hinzu, von denen speziell einer deshalb am wenigsten ignoriert werden darf, weil er wohl der einflußreichste auf sein seelisches Gleichgewicht und auf die von ihm stets angestrebte Steigerung seines Lebensgefühls ist. Dieser besondere Umstand besteht darin: Der Mann muß, um sich als Mann zu fühlen, potent sein. Nur wenn er potent ist, wird er auf natürlichem Wege zum Sieger im gegenseitigen Liebesstreite, d. h. zum immer erneuten Triumphator über seinen Gegenspieler, das Weib, — was sein höchstes Lebensziel ist. Daß er tatsächlich potent ist, daß er Sieger im Liebeskampfe geworden ist, das aber beweist diese Situation, das Pendant, und nur sie allein. Erst durch diese Situation bewährt sich der Mann als Mann im vollen Ausmaße. Gewiß ist auch dieses ein Secret de Polichinel, aber es ist eines, dessen psychologische Bedeutung selten in seiner wahren Bedeutung eingeschätzt wird. (S. 119.)

Wenn man sich dessen erinnert, was ich im ersten Teile dieses Buches über die künstlerisch-inspiratorische Bedeutung des Eros gesagt habe, so wird man schon auf Grund dieser kurzen Darlegungen zugeben müssen, daß es sich hier um die Motoren handelt, die inspiratorisch in der Kunst als die allerwichtigsten in Frage kommen müssen. Und nicht wegzudisputierende Beweise belegen auch auf das Drastischste, daß es tatsächlich so ist. Diese drastischen Beweise bestehen in einer ganz ungeheuren, zahlenmäßig gar nicht andeutungsmöglichen Menge von künstlerischen Gestaltungen des Geschlechtsaktes, denen man nicht nur zu gewissen Zeiten und in bestimmten Ländern, sondern zu allen Zeiten und in allen Ländern begegnet. Diese zahlenmäßig unfaßbare Menge ist um so beweiskräftiger, als das Meiste davon, einerlei, ob es aus der Hand der Großen oder aus den geschäftigen Fingern der Kleinen stammt — mit alleiniger Ausnahme der Antike —, niemals für die eigentliche Öffentlichkeit bestimmt war und auch niemals an die unbegrenzte Öffentlichkeit kam, sondern in den meisten Fällen persönlichster Besitz war und blieb; d. h. daß es vornehmlich zum eigenen Vergnügen geschaffen wurde. Trotzdem erlosch niemals die Produktionslust gegenüber diesem Motiv.

Wenn die bis jetzt genannten Faktoren auch vollkommen ausreichen, die vorhandene und dauernd sich vermehrende Riesenmenge solcher Darstellungen zu erklären, und

Jupiter und Danaë

Farbiger französischer Kupferstich von Cazenave. Um 1805

214. Der verkannte Hausfreund. Galanter Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1785

zwar einfach als Ausdruck der allgemeinen männlichen Wunschphantasie, so sind es darum doch nicht die einzigen Triebkräfte, die dabei in Frage kommen; ebensowenig sind mit dem Angeführten die sämtlichen Schlußfolgerungen und Erkenntnisse erschöpft, zu denen man bei der Überprüfung dieses Materials im Einzelnen gelangt. Was speziell den letzten Punkt betrifft, so darf man nie außer Acht lassen, daß alle künstlerischen Sexualformeln, die es gibt, immer zugleich symbolisch zu nehmen sind, und daß sich deshalb auch bei den primitivsten ihr gesamter Inhalt nur sehr selten in dem erschöpft, was direkt auf der Oberfläche liegt. Darum steckt auch hinter den einzelnen Darstellungen des Sexualaktes, und mag dieser noch so einfach aufgefaßt sein, in sehr vielen Fällen neben der offenkundigen und scheinbaren Hauptpointe noch so manches Andere als heimlicher Hintergedanke und als besondere Triebkraft.

Als die wichtigste, aber auch nächstliegende allgemeine Erkenntnis, die man speziell aus der Fülle dieser Produkte herleiten muß, ist die Bestätigung der großen, gemeinhin unterschätzten Rolle der Auto-Erotik im Leben eines jeden Einzelnen hervorzuheben. Wenn man feststellen muß, daß die meisten derartigen Darstellungen, genau wie die große Mehrzahl aller Liebesgedichte der Lyriker, an keine bestimmte Person geknüpft sind, wenn man weiter beobachten kann, daß zahlreiche Künstler im Verlaufe ihres Lebens viele Hunderte solcher Darstellungen und, wie schon gesagt, zumeist nur zur eigenen Ergötzung gemacht haben, so hat man darin einen neuen und überzeugenden Beweis, wie diktatorisch die Auto-Erotik im Leben auftritt. (S. 41 u. flg.)

Ebenso naheliegend, aber auch ebenso wichtig ist die Erkenntnis, die wir aus dem großen Reichtum an verschieden gestalteten Formen des Geschlechtsaktes schöpfen. Dieser Reichtum belegt uns aufs Deutlichste den intensiven Drang nach Variation, nach

Der Zusammenklang der Seelen und der Herzen

215. Englische Radierung. 1815

ständiger Bereicherung im sinnlichen Genießen, von dem, wie wir wissen, die meisten Menschen erfüllt sind. Natürlich sind sie dies in um so ausgesprochenerem Maße, je entwickelter ihr kulturelles Bewußtsein ist. Daß ein intensiver Bereicherungsdrang im erotischen Genießen gewiß auch Ausfluß verantwortungsloser Ausschweifung sein kann, unterliegt selbstverständlich ebenfalls keinem Zweifel. Es ist jedoch, wie ich oben schon einmal erwähnte, nicht gesagt, daß es dieses seinem Wesen nach absolut sein muß. Ganz wichtige Belege in dieser Richtung sind die zahlreichen pluralistischen Darstellungen, also die Darstellungen von Orgien, von Haremsszenen und vor allem die Darstellungen des Liebesgenusses zwischen mehreren Personen zugleich, denen man zu allen Zeiten begegnet, und auf die ich weiter unten in einem gesonderten Abschnitt über das Orgiastische noch eingehender zu sprechen kommen muß.

Als außerordentlich wichtige Antriebskraft zur künstlerischen Gestaltung des Geschlechtsaktes kommt auch der Narzißmus in Frage, der in seiner inspiratorischen Bedeutung niemals unterschätzt werden darf. Die meisten Menschen, richtiger: alle Menschen, sind in nichts so sehr verliebt wie in sich, das aber schließt die Verliebtheit in die eigene Sexualität und damit auch in die eigenen Geschlechtszeichen ein. Die Verliebtheit in den eigenen Penis, in die eigene Liebeskraft und die eigene Liebeskunst, sagt Wilhelm Stekel, ist etwas Allgemeines. Ich füge hinzu: weil der Künstler in ganz besonderem Maße narzissistisch veranlagt ist, darum tritt diese In-sich-Verliebtheit bei ihm auch am sinnfälligsten in Erscheinung. Die berühmten direkt erotischen Darstellungen der Carracci, Giulio Romano, Vivant Denon, Rowlandson, Monnier, Maurin, Poitevin, Rops, Kaulbach, Beardsley, Bayros und der Tausend Anderen sind, neben dem, was sie sonst erweisen, in allen Fällen deutlichste Dokumente der intensiven Selbstverliebtheit der betreffenden Künstler. Es ist die eigene physisch-erotische Schönheit, die eigene Liebeskraft und die eigene, überschätzte Liebeskunst, die man durch die hundertfach verschiedenen oder immer von Neuem wiederholten Darstellungen des Geschlechtsaktes an den Tag bringen will. Ich bin der Schönste, ich bin der Kräftigste, ich bin der Phantasievollste, das ist es, was man vielleicht in allererster Linie der Welt — und vor Allem sich selbst — auf solche Weise glauben machen will. So steigert man am erfolgreichsten sein Selbstgefühl.

Wenn es sich bis jetzt durchweg um die Wertung der positiven Faktoren gehandelt hat, die man als in dieser Richtung besonders inspiratorisch in Betracht ziehen muß, so darf man andererseits auch bei dieser Materie den ebenfalls sehr wichtigen negativen Faktor nicht übersehen. Dieser wichtige negative Faktor ist die Sehnsucht des wenig Potenten nach einem irgendwie fundierten Selbstgefühl. Die künstlerische

216. Après. Der Kopf des Sarazenen auf einem Schneehügel. Englische Karikatur von Woodward. 1808

Darstellung des Geschlechtsaktes dient auch dieser Sehnsucht, sie ist tatsächlich sehr oft der Wirklichkeitsersatz des Impotenten, der auf diesem Umweg über die künstlerisch vorgetäuschte Wirklichkeit zur Erlangung seines Selbstgefühls strebt. Man muß die Zahl der erotischen Darstellungen, die auf die Triebkraft der physischen Impotenz zurückgeht, sehr hoch einschätzen, und man wird sie wahrscheinlich niemals überschätzen.

So riesengroß und so vielseitig das Belegmaterial gerade hinsichtlich der direkten Darstellungen des Geschlechtsaktes ist, so wäre es doch nicht angebracht, wenn ich meine Beweisführung in einer dementsprechend ausgiebigen Weise ebenfalls auf solche Darstellungen stützen würde. Es wäre deshalb nicht angebracht, weil das Meiste und häufig auch das Bezeichnendste immer nur relativ wenigen Spezialkennern bekannt und zugänglich ist. Weil die zitierten Belegstücke im Einzelnen und für den Einzelnen nur in den seltensten Fällen nachprüfbar wären, müßte ich mich auf die relativ wenigen derartigen Bildproben beschränken, die sich in dem vorliegenden Band, in E. K. I, in den drei Ergänzungsbänden meiner S.-G. und im dritten Bande von W. H. befinden. Unter diesen Umständen sehe ich in diesem Falle von einer detaillierten Exemplifizierung ab, die doch nur sehr unvollständig sein könnte, und begnüge mich damit, den Leser im Allgemeinen auf die betreffenden Abbildungen in den genannten Bänden zu verweisen, in denen er jedenfalls die hauptsächlichsten der oben dargelegten Gesichtspunkte sowieso ohne weiteren Kommentar erkennen und bestätigt finden wird.

217. Le Lendemain — Die Enttäuschte. Französischer Kupferstich. 1805

Dieser Verzicht auf eine eingehendere Exemplifizierung ist übrigens, wenigstens soweit es den Text betrifft, gar kein Verlust für den Leser. Denn ein Teil des Wichtigsten von dem, was ich in diesem Zusammenhang sagen müßte, ist von mir bereits in der Einleitung zum Abschnitt „Die Liebe in Aktion" gesagt worden. Was aber außer dem bereits Gesagten noch weiter zu sagen ist, dafür bieten sich in den folgenden Abschnitten „Das Crescendo in der Liebe" und „Die Orgie" die Stellen, wo es noch mehr hingehört und wo es sowieso in der ausführlichsten Weise und unter allen Umständen gesagt werden muß (Bild 14—16, 19; E. K. I, Bild 2, 10, 11, 15—21, 28, 30, 51, 66, 74, 76, 86, 88, 90, 95—97, 99, Beilagen „Liebespaar" und „Galante Schäferszene"; S.-G. E. I, Bild 39—44, 46, 49, 50, 53, 54, 73, 74, 127, 250, Beilage neben S. 264; S.-G. E. II, Bild 96, 98, 99, 127, 144, 175, 176, 205, 207, 208—210, 222, 239, 270; Beilagen neben S. 48 und 320; S.-G. E. III, Bild 8, 59, 61, 63, 65, 69, 318, 319, 332, 352, Beilagen neben S. 180 und 184).

*

Das Crescendo in der Liebe. Weil jeder Mensch in Allem stets nach der vollkommensten Befriedigung strebt, darum ist die Fähigkeit und die Möglichkeit zum Crescendo im Erleben der Dinge die große und ewige Sehnsucht der meisten Menschen. Die sichersten Möglichkeiten des Crescendo im Liebesgenießen verspricht und gewährt naturgemäß das liebebereite und das liebebegehrende Weib. Das ist das Weib, das den Mann in solchen Situationen erwartet, die ihn zu erotischen Angriffen reizen müssen, oder das ihm durch Kleidung, Miene, Seufzer, provoszierende Gesten oder gar durch Worte gesteht, daß sie seine erotischen Unternehmungen ersehnt und erwartet. Das Weib in solchen Situationen verspricht dem Mann nicht nur von vornherein den

sicheren Erfolg seiner erotischen Absichten, sondern es verheißt ihm obendrein die höchsten Sensationen bei der Erfüllung seiner Sehnsucht. Das aber ist das Crescendo im sinnlichen Erleben.

Schon die bloße Hervorhebung dieser einen Tatsache genügt, um zu beweisen, daß hier ein überaus gewaltiger Motor der künstlerischen Produktion in Aktion ist und sich dementsprechend auswirken muß. Aber auch hier ist damit nur die augenfälligste Triebkraft genannt, die zur Gestaltung dieses Motives führt. Gerade das Motiv des liebebereiten und des liebebegehrenden Weibes, das sich ebenfalls, wie so manches Motiv, auf den ersten Blick sehr einfach ansieht, erweist bei eingehenderem Studium, daß es nichts weniger denn einfach ist, sondern im Gegenteil zu den sehr komplizierten gehört. Denn außer der Sehnsucht nach einem Crescendo im erotischen Genießen lauern hinter diesem Motiv noch einige andere, und zwar mit voller Absicht auf diese Weise verlarvte Triebkräfte, die vielleicht ebenso oft und ebenso intensiv die Hirne der Künstler zur Gestaltung drängen.

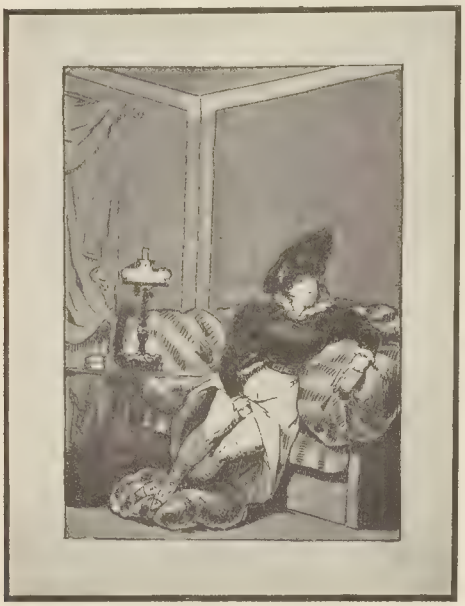
Der erste weitere Motor, der hier in Aktion ist, und zwar ebenfalls in besonders starkem Grade, ist die eigene gesteigerte Erotik. Man muß sich des sehr wichtigen Umstandes erinnern, daß Kunst, wie wir wissen, in allen ihren Gestaltungen eine Übertragung oder auch Umkehrung des eigenen Gefühls in die spezifische Form des dargestellten Motives ist. In diesem Falle ist es so, daß man auf dem Wege der Darstellung des Weibes die eigenen Wünsche in solche des Weibes umredigiert. Weil man sich selbst in einem Zustand der gesteigerten erotischen Erregung und des Verlangens

218. Glück im Spiel, Unglück in der Liebe. Französischer Kupferstich von G. de Cari. 1810

nach dem Weibe befindet, schildert man das Weib in den Formen, in denen es sich nach dem Manne sehnt.

Die nächste Triebkraft, die in Frage kommt, wurzelt in der enormen Ansteckungskraft der weiblichen Erotik, d. h. in der alle Sinne des Mannes irritierenden Wirkung, die von der gesteigerten, vom Passiven ins Aktive übergegangenen und darum sichtbar gewordenen weiblichen Erotik ausgeht. An nichts entzündet sich die Erregung des Mannes so sehr wie an der erotischen Erregung des Weibes. Zola schildert die faszinierende Wirkung, die die große Hure Nana bei ihrem Auftreten in einem lüsternen Austattungsstück auf alle Männer ausübt, in der folgenden charakteristischen Stelle:

„Die nun folgende Szene gab den Zuschauern den Rest. Diana entfernte sich wütend, und Venus, auf einer Moosbank sitzend, rief nun Mars zu sich. Man hatte es noch nie gewagt, eine verführerischere Szene zu spielen. Nana hatte eben den Hals Prullière's umschlungen, um ihn an sich zu ziehen, als Fontan, mit allen Zeichen eines betrogenen Gatten, der sein Weib auf frischer Tat ertappt, im Hintergrunde erschien. Er hielt das berühmte Netz mit den eisernen Maschen in der Hand. Er schwang es eine Weile in der Hand, wie der Fischer die Angelschnur, dann wurden Venus und Mars durch einen geschickten Wurf in der Falle gefangen. Das Netz umhüllte sie; sie saßen unbeweglich darin in ihrer Positur eines glücklichen Liebespaares. Ein Gemurmel stieg empor gleich einem tiefen Seufzer. Einige Leute applaudierten; Alle richteten ihre Operngläser auf Venus. Nach und nach hatte Nana von dem Publikum Besitz ergriffen und nun unterlagen ihr alle Männer. Die Brunst, die von ihr ausströmte wie von einem wilden Tiere, verbreitete sich immer mehr und erfüllte allmälig den ganzen Saal. Ihre geringste Bewegung erweckte in diesem Augenblick das Verlangen; mit der Bewegung des kleinen Fingers wirkte sie auf die Sinne. Fauchery sah, wie der Schulknabe an der Seite Daguenets durch die Leidenschaft von seinem Sitze emporgetrieben ward. Fauchery blickte noch weiter im Saale umher. Vandeuvres saß sehr bleich, mit zusammengepreßten Lippen da; der dicke Steiner war rot, daß man jeden Augenblick einen Schlaganfall erwarten mußte; Labordette lorgnettierte mit der Miene eines Roßmäklers, der eine prachtvolle Stute bewundert; Daguenets Ohren glühten und bebten von Wohlbehagen. Nun wandte der Journalist sich gegen die Loge der gräflichen Familie Muffat. Was er hier sah, versetzte ihn in das höchste Staunen. Hinter der Gräfin, die bleich und ernst dasaß, richtete die Gestalt des Grafen sich in die Höhe, er starrte gierig auf die Szene, das bleiche Gesicht war durch rote Flecken marmoriert. Neben ihm, im Schatten, stand der Marquis Chouard, dessen trübe Augen jetzt leuchteten und phosphoreszierten wie die einer Katze. Die Leute im Saale erstickten schier; dicke Schweißtropfen perlten von den Stirnen. Der seit drei Stunden ausgehauchte Atem der Menge hatte die Luft mit einem Menschengeruch erfüllt. Oberhalb des Lüsters hatte sich der Staub in dicken Schichten gelagert. Der ganze Saal war erregt und erschöpft, von einem Zauber befangen, von jenem Verlangen erfüllt, das in stiller Mitternacht die Insassen des Alkovens bewegt. Und angesichts dieser fünfzehnhundert unterjochten Menschen stand Nana siegreich da in der Macht ihres Marmorleibes, in der Macht ihres Geschlechtes, das sich stark genug fühlt, um diese ganze Welt in Trümmer zu legen und inmitten des allgemeinen Verderbens aufrecht zu bleiben."



Gefährliche Lektüre
219. Aquarell von Henny Monnier. 1830

Aber nicht nur die männliche Erregung steigert sich durch die aktive Erotik des Weibes, sondern auch die männliche Potenz. Sie läßt mitunter Riesenkräfte

220. „Kann ich kommen?" Deutsche Lithographie. 1840

erwachsen, während andererseits die Frigididät des Weibes selbst eine effektive Potenz des Mannes zum Erlöschen bringen kann. Diese Tatsache führt zu ganz bestimmten und für das Einzelindividuum überaus wichtigen Konsequenzen. Infolge ihrer starken Wirkung auf die männliche Potenz ist die gesteigerte weibliche Erotik für sehr viele Männer nichts Geringeres als der wichtigste Hoffnungsanker, um ihr Lebensschiff vor dem Scheitern zu bewahren. Diese vielen hoffen, durch die aufpeitschende Wirkung des erotisch erregten Weibes über die sie peinigende Unsicherheit hinweg und damit zu dem ihr Lebensgefühl steigernden Enderfolg zu kommen. Wenn der weibliche Partner den eigenen Wünschen aufs Weiteste entgegenkommt, hat man jedenfalls die günstigste Aussicht, vor einer entmutigenden Niederlage bewahrt zu bleiben. Solche günstige Chancen bietet natürlich nur das sowieso erotisch stimulierte Weib, das Weib, das bereits in der Koitusbereitschaft ist. Hier mag eingeschaltet sein, daß sich aus denselben Untergründen zu einem Teile auch der Umstand erklärt, daß die Darstellung des illegalen Liebesverkehrs der verheirateten Frau eine so große Rolle innerhalb jeder Art galanter Kunst spielt. Mit der verheirateten Frau ist ebenfalls von vorherein die Vorstellung der steten Koitusbereitschaft verknüpft, und ebenso die Vorstellung des Orientiertseins in den Fragen der physischen Liebe. Indem man aber außerdem den

Triumph des illegalen Liebhabers darstellt und sich natürlich in dessen Rolle fühlt, so bedeutet das Motiv der Liebe zur verheirateten Frau, daß das Gefühl der „Minderwertigkeit" in eines der „Überwertigkeit" überkompensiert ist. Die Schlußfolgerung von alledem lautet: Erotisch Unsichere sind es ohne Zweifel sehr häufig, die auf diese Weise ein mehr oder weniger empfundenes Minderwertigkeitsgefühl in Eroticis umschreiben.

Eine weitere, mir nicht weniger wichtig erscheinende Triebkraft, die sich direkt und indirekt in solchen Motiven manifestiert, ist die Tendenz, das Weib, das der ewige Gegenspieler des Mannes nicht nur in der Liebe, sondern während seines ganzen Lebens ist, vor sich selbst minderwertig zu machen, es also zu entwerten. Daß diese Entwertungstendenz gegenüber der Frau nicht nur die objektiven Künste, sondern auch die Literatur beherrscht, daß also auch auf diesem Gebiet derselbe Kampf gekämpft wird, ist gemäß der einheitlichen seelischen Basis alles Schöpferischen natürlich selbstverständlich, es mag aber doch ausdrücklich erwähnt sein. Auf manchen Literaturgebieten und zu gewissen Zeiten — wo die Verselbstständigung der Frau anfängt, sich in der Gesellschaft individuell durchzusetzen —, ist diese Tendenz besonders auffällig, wenn nicht gar vorherrschend. Zur Kontrolle verweise ich auf das Volkslied des 16. und 17. Jahrhunderts, in dem die Frau ständig und auf alle mögliche Weise zu entwerten gesucht wird; natürlich in erster Linie wegen ihrer angeblich übergroßen Sinnlichkeit und ihrer steten Neigung zur Untreue. Ein sehr guter Kenner auf diesem Gebiet, der Literarhistoriker Max v. Waldberg, schreibt in den „Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker": „Das Volkslied steht in einem feindseligen Verhältnisse zur Frau. Die Ehestandslieder in den Sammlungen volkstümlicher Lieder haben fast zum ausschließlichen Inhalt die Verhöhnung der Frau, Zweifel an ihrer Treue, Lob des Junggesellenlebens, stetes Bedauern der Ehemänner über ihre Heirat usw." Und er verweist als Beleg auf die bei Hoffmann von Fallersleben abgedruckten Ehestandslieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Die berühmten und so oft zitierten Strafpredigten der Sittenschilderer dieser Jahrhunderte, der Gailer von Kaisersberg, der Abraham a Santa Clara usw. sind von derselben Entwertungstendenz gegenüber der Frau erfüllt. In diesen drastischen Philippiken sind die gegen die Frauen erhobenen Vorwürfe und Anklagen immer ungleich heftiger und viel umfangreicher als diejenigen gegen die Männer. Der Mann ist nach Ansicht dieser Moralisten gewiß auch ein elender Sündenschlauch, aber er hat angeblich doch nicht halb so viel Laster wie die Frau. Diese Absicht der Entwertung ist nur für den Unorientierten seltsam. Dieser übersieht die sehr wichtige Tatsache, daß man ganz automatisch sich selbst erhöht, wenn man den Gegner, und das ist in solchen Fällen das Weib, erniedrigt oder entwertet. Und auf diese zweite indirekte Wirkung kommt es dem Betreffenden natürlich in erster Linie an. Wer sich höher als sein Gegner rangiert fühlt, erlebt damit eine Steigerung seines Selbstbewußtseins, also des Lebensgefühls — viele nennen es auch Machtgefühl —, und das ist, wie wir wissen, das ewige Ziel, zu dem instinktiv alle Individuen streben; natürlich auch die Frau, aber dieser ist eben, wie wir ebenfalls wissen, die Kunst nicht in derselben Weise dienstbar wie dem Manne.

Die Herabsetzung und Entwertung des Weibes erreicht man am leichtesten, wenn man es in einer nach den herkömmlichen Anschauungen entehrenden erotischen Situation der Öffentlichkeit zur Schau stellt. Unter einer solchen versteht eine wohltemperierte Moral natürlich ohne Weiteres den Umstand, daß eine Frau etwas von ihren erotischen Begierden merken läßt. Also stellt man die Frau so dar; man wandelt die von ihr in

Die entrüstete Herrin

Farbiger englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1789

„Aber verschwiegen!"

221. Deutsche lithographische Wiederholung eines französischen Kupferstichs aus dem 18. Jahrhundert. Um 1845

Eroticis geforderte Passivität in Aktivität um; man zeigt, wie die Frau dem Mann durch nicht mißzuverstehende Blicke und Gesten erraten läßt, daß er etwas — oder auch alles — wagen darf und darum auch wagen soll. Noch mehr bloßgestellt wird eine Frau, wenn sie einem sozial unter ihr stehenden Manne ihre Liebesbereitschaft offenbart, wenn sich die Schloßherrin mit dem Bauern (E. K. I, Bild 185), die Aristokratin mit dem Kutscher oder Kammerdiener (Bild 134), die Bäuerin mit dem Knecht usw. abgibt. Also stellt man die Frau mit diabolischem Behagen auch so dar. Am tiefsten jedoch degradiert der Künstler das Weib, wenn er es in einer Weise darstellt, daß es alles seinen brünstigen Begierden unterordnet. Das aber tut das sich selbst befriedigende, das lesbisch sich betätigende und vor allem das in tierischen Begattungen schwelgende Weib. Und mit noch größerer Diabolik und mit der größten Inbrunst zeigen zahlreiche Künstler und Schriftsteller die Frau in derartigen Situationen. Gewiß sind auch solche Darstellungen sehr oft bloß von der Sucht nach Raffinement diktiert, aber sicher ebenso oft ist es der seinen Liebespartner heimlich fürchtende und darum bis zu einem gewissen Grade hassende Mann, den es dazu treibt, das Weib in solchen Situationen darzustellen. Wenn man, um gleich hier ein ganz berühmtes Beispiel zu nennen, in dieser Richtung auch nur einen Teil der Beweggründe sucht, die Voltaire

222. Lesbische Orgie. Französische Lithographie von Bouchot. 1835

bei der Abfassung der Pucelle und vor allem bei dem kühnen Schluß (wo die Edle, die allen männlichen Verführungsversuchen so erfolgreich getrotzt hat, sich schließlich einem brünstigen leibhaftigen Esel ergibt) geleitet haben, so wird man wahrscheinlich nicht sehr weit neben das Ziel treffen. —

Wenn man von der über alle Gebiete sich erstreckenden Tendenz, aus jeder Blüte stimulierenden Honig zu saugen, absieht, so möchte ich das in dem vorliegenden Band, speziell in den Abbildungen 154—180 vereinigte Bildmaterial auf Grund der eben entwickelten Gesichtspunkte ungefähr folgendermaßen unterscheiden:

Als Bildbeispiele, die den beiden zuerst von mir hervorgehobenen Triebkräften der allgemeinen männlichen Wunschphantasie — der Sehnsucht nach dem Crescendo im Genießen und der Unterschiebung der eigenen Lust — ihre Entstehung verdanken, können von den betreffenden Bildern wohl sicher die folgenden gelten: „Die Liebesbereite" (Bild 154), „Adam und Eva" von Goltzius (Bild 160), „Die Verliebte" von Haid (Bild 162), „Die Galante" von Wille (Bild 168), „Ich möcht', ich hätt', ich weiß usw." (Bild 171), „Die sterbende Unschuld" von Lefebvre (Bild 176), „Wer will meinen kleinen Nachen besteigen" (Bild 177), ferner alle jene Darstellungen, wo junge Mädchen beim Anblick von schnäbelnden Tauben, beim Betrachten des Bildes ihres Geliebten und nach dem Lesen eines Liebesbriefes erotischen Träumereien sich hingeben (Bild 163, 165, 166, 179; Beilagen „Das Bild des Geliebten" von Boilly und „Am Morgen" von Regnault). Des Weiteren gehören solche Bilder hierher, wo Frauen und junge Mädchen beim Lesen von galanten Büchern oder im Traum erotische Ekstasen erleben (Bild 172, 179, 226); ebenso die Symbolik des Begriffs der weiblichen Wollust durch das dementsprechend dargestellte Weib (Bild 196). Solches sind ausgesprochene Männerwünsche und Männererlebnisse, die kurzerhand auf die Frau übertragen werden. Von den sogenannten klassischen Motiven gehört hierher das Motiv von Adam und Eva, soweit das demonstrative Angebot des Apfels durch Eva die Hauptpointe bildet. Die meisten derartigen Auffassungen kommen hier in Frage.

Zur dritten Kategorie, also zu jenen Bildern, in denen sich die Unsicherheit ausdrückt, ausschließlich mit eigenen Kräften über das Weib zu siegen, dürften die folgenden Blätter zu zählen sein: „Die Verführung" von Teniers (Bild 159), „Möchtest du auch ein Gläschen aus meiner Flasche trinken?" (Bild 158), „Ach, du kleine Schäkerin" von Kraus (Bild 170), „Die Liebesbereite" von Canova (Bild 164), „Wenn Jugend wüßte" von Vallou (Bild 169), „Aufmunterung" (Bild 173), „Wer will meine Rose?" von Wiertz (Bild 175), „Die Begehrliche" (Bild 178). Von Bildern unter klassischem Titel gehört hierher das Motiv von der „Versuchung des Heiligen Antonius" (Bild 55 und 145). Unter der Maske des nicht wollenden Mannes verbirgt sich in der Kunst genau so häufig wie im Leben der nicht könnende Mann. Wie der Dieb besonders laut in den Ruf einstimmt: „Haltet den Dieb!", so sucht sich der Unsichere, und nicht zuletzt vor sich selbst, dadurch zu retten, daß er bramarbasierend in die Welt schreit: „Ich will nicht!"

In die vierte Kategorie, also jene, wo die Triebkräfte in der Richtung der Entwertung der Frau, auf dem Umweg über deren Verächtlichmachung zu wirken suchen, möchte ich in erster Linie auf all

die vielen Bilder verweisen, die uns von der Geilheit der Frau Potiphar erzählen. Die Darstellung des derart liebestollen Weibes, daß es dem seiner Brunst widerstrebenden Joseph förmlich die Kleider vom Leibe reißt, ist überhaupt eine mit voller Absicht von dem betreffenden Künstler gar nicht verheimlichte Verächtlichmachung des Weibes. Und zwar handelt es sich in den meisten Fällen nicht bloß um die Verächtlichmachung eines einzelnen Weibes, sondern um eine solche des ganzen weiblichen Geschlechts. Es ist sehr oft die Rache des schöpferischen Menschen, der aus persönlicher Erfahrung weiß, daß er jede intensive physische Abreagierung zum mindesten mit einer vorübergehenden Erlahmung seiner seelischen Schaffenskraft bezahlen muß. Solche Darstellungen sind in dem vorliegenden Band „Die Brünstige" (Bild 156) und „Die geile Potiphar" von Bertin (Bild 167). In E. K. I vergleiche man das Gemälde von Tintoretto, den Kupferstich von Georg Pencz und vor allem das Kühnste, was in dieser Art je gemacht worden ist, die gleichnamige Radierung von Rembrandt (Bild 31, 50 und 65). Es gibt auch Eva-Motive, die in ausgesprochener Weise die Entwertung der Frau verfolgen. Ein charakteristisches Beispiel zeigt der gleichnamige Holzschnitt von dem kräftig zupackenden Rheinländer Daniel Greiner (Bild 262). Im vorliegenden Bande gehören des Weiteren in diesen Rahmen „Die Unersättliche" von Giulio Romano (Bild 155), „Die Verführung durch das Weib" von de Vos (Bild 157), „Frühling" von Félicien Rops (Bild 229), „Die Opferbereite" von Diaz (Bild 174), „Die Brünstige" von Roveyra (Bild 243) und „Die Toilette der Venus" von Beardsley (Bild 151). In dieselbe Linie gehören bis zu einem gewissen Grade auch solche Bilder wie „Die Enttäuschte" von Detouche (Bild 180). Detouche ist ein ausgesprochener Masochist. Der Masochismus ist aber zu großen Teilen nur ein in die Form der Untertänigkeit gekleideter Haß. Die Frauenanbetung des Masochisten ist jedenfalls stets mit Angst vor dem Weibe gepaart. So seltsam es klingen mag: auch bei dem großen Frauenverehrer Rops ist die schwelgerische Bewunderung des Weibes mit Angst und Haß gepaart. Man kann ruhig sagen, daß das gesamte Schaffen dieses Künstlers sich klar und deutlich in dieser Richtung bewegt. Rops sucht sein Ziel, die intensivste Verächtlichmachung des Weibes, dadurch zu erreichen, daß er es in des Wortes wahrem Sinne zur bloßen Geschlechtsmaschine reduziert, zu einem von einer nie zu stillenden Gier erfüllten Genital. Es wäre dabei ein völliger Trugschluß, wenn man folgern wollte: Rops charakterisiere oder satirisiere die Geilheit des einzelnen Weibes. Nein, Rops generalisiert. Er sagt niemals: „Es gibt solche Weiber, und diese sind verdammenswert", sondern er sagt stets: „So ist das Weib." Ein solches Verfahren ist nichts anderes als die Entwertung des Weibes auf dem Wege der Verächtlichmachung. Und dieses Verfahren, das jeden Strich, den er macht, nuanciert, dürfte die Rache am Weibe dafür sein, daß er ihm als Masochist immer von neuem restlos unterliegt. In derselben Richtung liegen auch solche symbolische Darstellungen des Weibes, wie sie z. B. das Bild 237 von Franz Christophe zeigt.

Die Freundinnen

223. Französische Lithographie von Devéria. 1840

*

Ich habe oben die Darstellungen des sich selbst befriedigenden Weibes, des lesbisch sich betätigenden Weibes und des sodomitisch sich auslebenden Weibes als die höchsten Steigerungen der gegenüber dem Weibe verfolgten Entwertungstendenz bezeichnet. Diese Bedeutung der betreffenden Darstellungen ist um so größer, als es sich in allen diesen Formen gar nicht um nur beiläufige, sondern durchweg um sehr häufig gestaltete Themen

handelt, und manchmal um solche, denen man ebenso häufig in der Literatur wie in den objektiven Künsten begegnet.

Die sich selbst befriedigende Frau ist ein ausgesprochen bildhaftes Motiv. In der Literatur begegnet man ihm daher nur vereinzelt als selbständigem Motiv; als Nuance begegnet man ihm jedoch in zahlreichen erotischen Romanen. Ich nenne als Beispiele nur „Die philosophische Therese" und „Fanny Hill". Ganz anders verhält es sich in den objektiven Künsten. Hier ist seit etwa der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die sich selbst befriedigende Frau ein ständig wiederkehrendes Hauptmotiv, teils für sorgfältig durchgeführte Gemälde, teils für ebenso sorgfältig behandelte Stiche und Lithographien. Es ist dies der unwiderleglichste Beweis dafür, wie „ernst" man diese Sache nahm. Im achtzehnten Jahrhundert gehörten derartige Darstellungen in den Kreis der besonders begehrten Leckerbissen. Dies hängt natürlich damit zusammen, daß man in dieser Zeit, d. h. in den hier in Frage kommenden Genießerschichten, die Frau überhaupt nur erotisch wertete. Diese Kreise können sich die Frau nur liebend vorstellen; ist ein Mann zur Stelle, nun, dann ist die Sache sehr einfach. Ist jedoch zufällig kein Mann da, nun, dann ist die Sache ebenso einfach, dann liebt man eben anders. Aber geliebt wird immer. Von den Künstlern, die dieses Motiv damals häufiger variiert haben, nenne ich Huet, Baudouin, Caresme und Rowlandson. Eine ganz besondere Berühmtheit hat eine solche Darstellung von Baudouin erlangt, nämlich das Blatt „Der Mittag" (aus der Serie „Die vier Tageszeiten"). Die Szene zeigt eine elegante junge Dame in einer abgelegenen Parknische, die durch das Lesen eines galanten Romans erotische Begierden bekommen hat, die sie sich auf dem Wege der Selbstbefriedigung stillt (E. K. I, Bild 80). Hier mag vermerkt sein, daß es fast immer elegante Damen sind, die von den Künstlern in solchen Situationen gezeigt werden; denn solches ist erstens für die Vorstellung des betreffenden Künstlers pikanter, zweitens bedeutet dies für jene, die die Frau durch solche Darstellungen bewußt entwerten wollen, eine wichtige Unterstreichung. Natürlich fehlen andere Typen nicht gänzlich, was durch den brutalen englischen Kupferstich „Der Antrag" von Marks belegt wird (s. Beilage). Das Blatt von Baudouin zählte nicht nur im achtzehnten Jahrhundert zu den begehrtesten galanten Stichen, sondern es fand dauernd solchen Beifall, daß es im neunzehnten Jahrhundert mehrfach kopiert wurde, zum Teil in zynisch vergröberter Form; eine dermaßen variierte Wiederholung, die etwa aus den fünfziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts stammt, gebe ich hier in Bild 224. Thomas Rowlandson hat dieses Thema mindestens viermal in Form von größeren Kupferstichen variiert; denn soviel Wiederholungen sind mir bis heute bekannt geworden. Rowlandson erweitert das Programm insofern, als er außer eleganten Frauen (S.-G. E. III, Bild 55) mit Vorliebe Nonnen bei solcher Beschäftigung darstellt, und weiter dadurch, daß er die Betreffenden stets mit einem sogenannten Frauentröster bewaffnet. Es ist nicht nebensächlich, darauf hinzuweisen, daß alle diese Blätter Rowlandsons zu seinen besonders starken gehören und überhaupt als sehr beachtenswerte Kunstwerke einzuschätzen sind, denn dadurch kommt an den Tag, mit welch starker innerer Anteilnahme er an diesen Blättern geschaffen hat (vergl. weiter Bild 182). Desgl. S.-G. E. II, Bild 126, 206.

Im Anschluß hieran sei auch auf eine dasselbe Motiv darstellende mitteldeutsche Fayenceplastik aufmerksam gemacht, die etwa aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts stammt und sich heute im Kestnermuseum zu Hannover befindet; diese Plastik war seinerzeit zweifellos im Handel (Bild 161). Wenn man im Einzelnen nach den Beweggründen fragt, die einen Baudouin, einen Huet, einen Rowlandson und den unbekannten Modelleur dieser Fayenceplastik geleitet haben, so dürfte es sich bei diesen Künstlern wohl viel mehr um einen künstlerischen Kultus der Ausschweifung im Allgemeinen gehandelt haben, als um die Tendenz, das Weib auf diese Weise zu entwerten. Denn sowohl das Werk von Baudouin als auch das von Rowlandson umfaßt sozusagen das gesamte natürliche Liebesrepertoire und in einer Form, die am richtigsten als ein hundertstimmiger Hymnus auf alle in der physischen Liebe möglichen Freuden zu bezeichnen ist (vgl. weiter: S.-G. E. II, Bild 206, 250; S.-G. E. III neben S. 64 und W. H, III, Bild 233).

In den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts fallen zwei französische Künstler auf, die ebenfalls die sich selbst befriedigende Frau mehrfach bildlich dargestellt haben; der bereits im vorigen Abschnitt erwähnte Henry Monnier und der in dem bekannten Stile Devérias, nur etwas robuster zeichnende F. Bouchot. Von Monnier sind mir im Laufe der Jahre nicht weniger als fünf, von Bouchot sogar sieben verschiedene Wiederholungen dieses Motivs begegnet (Bild 219). Die relativ häufige Rückkehr dieser beiden Künstler zu demselben Lustgedanken läßt auf eine Einstellung schließen, die sich gegenüber dem eigenen Erleben, sagen wir, eher in der Passivität gefällt. Bei Monnier wird dies außerdem durch zahlreiche seiner vielen anderen erotischen Offenbarungen in der Kunst bestätigt; denn der von ihm in erotischen Situationen dargestellte Mann ist ganz auffallend oft nur auf den Vorluststationen „beschäftigt" (Bild 143). Auf Monnier und Bouchot folgte Rops, der dieses Motiv ebenfalls mehrmals darstellte. Bei

224. Lithographische Variation eines französischen Kupferstichs von Baudouin aus dem 18. Jahrhundert. Um 1850

225. Der Abschied. Berliner Lithographie von Nordmann. 1850

Rops ist in keinem einzigen Falle zu verkennen, daß er in solchen Darstellungen in konzentriertester Weise seine Entwertungstendenzen des Weibes betätigen wollte (S.-G. E. III neben S. 96, vergleiche weiter in diesem Band Bild 80 und 103).

In der Hochflut der erotischen Kunstkonjunktur, die vor rund zwanzig Jahren über Europa und speziell über Deutschland hereinbrach, und die zu vielen Hunderten von sogenannten Privatdrucken führte, begegnet man dem Motiv der sich selbst befriedigenden Frau noch häufiger als früher; es gehört jetzt scheinbar zum stereotypen Programm für die meisten Zeichner, die eine erotische Mappe herausgeben. Titel und Idee sind in den meisten Fällen: „Die ersten Schritte auf dem Pfade der Liebe," „Mit fünfzehn Jahren," „Zwischenspiele" usw. Selbst als Ex-Libris begegnet man diesem Stoff mehrfach. In solchen Fällen entlarvt sich natürlich der betreffende Besteller mindestens ebenfalls auf das Unzweideutigste (Bild 241). Daß der perverse Bayros auch in diesem Kreis „würdig" vertreten ist, gehört zu den Selbstverständlichkeiten. Das „Würdige" besteht bei diesem Zeichner in den raffiniertesten Möglichkeiten, die er erfindet. Bayros läßt von seinen geilen Damen tatsächlich alle erdenkbaren Instrumente als „Frauentröster" benützen. Man stelle sich vor: von der hypermodern aufgefaßten Dame Salome sogar — das Henkerbeil, mit dem Johannes der Täufer soeben hingerichtet worden ist! Aus der Reihe der bekannteren und ernst zu nehmenden Künstler gebe ich eine derartige Darstellung von dem Wiener Klimt, die aus einer von ihm veranstalteten Ausgabe der Lukianschen Hetärengespräche stammt. Wie stark bei diesem Künstler die geistige Wirklichkeit die fleischliche überragt, lassen übrigens alle seine Bilder genau so deutlich und so unwiderleglich erkennen wie dieses (Bild 242).

In diesem Zusammenhang ist es sehr interessant und auch unerläßlich, gleichzeitig auf das stoffliche Gegenstück, auf die Darstellung des sich selbst befriedigenden Mannes hinzuweisen. Die Zahl solcher Darstellungen ist ebenso selten, wie die Darstellung der Frau in dieser Rolle häufig ist. Der Mann will eben nie sich, sondern immer nur das Weib entwerten. Und da ist es denn doppelt bezeichnend, daß er auch auf diesem Umweg kein anderes als dieses Ziel anstrebt; nicht immer, aber jedenfalls in den wichtigeren Darstellungen dieser Art. Zu diesen gehören: „Die Erschaffung des Weibes," von dem geistreichen Poitevin, „Die Saat des Bösen" von Rops und „Die Geburt des Weibes" von dem phantastischen Kubin. Was diese drei in ihren Darstellungen ausdrücken, ist in der Grundidee und in der Marke durchweg das Gleiche. Der sich selbst befriedigende Mann ist erstens bei allen dreien zum Teufel gewandelt, und zweitens: indem diese Teufel sich selbst befriedigen, bringen oder schleudern sie das Schlechte in die Welt. Dieses Schlechte ist aber nichts Anderes als das Weib. Bei Poitevin und Kubin schwimmen in dem hinausgeschleuderten Samenstrahl als Samenfädchen Hunderte von kleinen Frauenleibern umher, auf dem Saatfeld, auf das der Ropssche Teufel seinen Samen ergießt, wachsen als üppige Frucht hundert lüsterne Weibchen empor. Mit diabolischem Grinsen begleitet jeder der drei Teufel sein Tun. Richtig gedeutet, heißt das: Poitevin, Rops und Kubin freuen sich diabolisch, das Weib wieder einmal und zwar auf eine besonders infernalische Weise stigmatisiert zu haben.

*

226. Ekstase. Farbige Lithographie von Numa. 1850

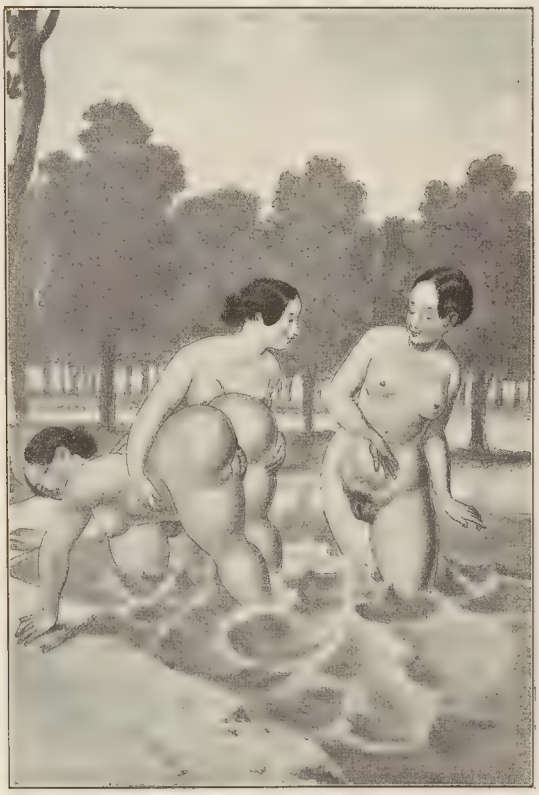
Die lesbische Liebe. Dem Motiv der lesbischen Liebe begegnet man in der Kunst noch häufiger als dem der weiblichen Selbstbefriedigung. Das erklärt sich zu einem großen Teil schon aus dem Umstand, daß der Künstler bei diesem Motiv nicht bis an die letzte Grenze gehen muß, um das von ihm Gewollte auszudrücken, und in allen solchen Fällen ist ihm ohne Weiteres ein großer Bezirk der Öffentlichkeit zugänglich (Bild 228). Geht er freilich in seiner Darstellung bis an die letzte Grenze, also an die Gestaltung von direkt lesbischen Szenen, dann muß er sich auch in diesen Fällen in das Halbdunkel der Illegalität begeben. Dem Motiv der lesbischen Liebe begegnet man bekanntlich schon sehr früh in der Kunst, und man begegnet ihm vor allem ebenso oft in der Literatur. Einige charakteristische Zitate mögen die Intensität belegen, mit der dieses Motiv zu den verschiedensten Zeiten in der Literatur behandelt wurde. Aus dem Meursius wähle ich das folgende Zwiegespräch:

Oktavia: Nun, da liegen wir also in deinem Bett. Du hast ja so oft gewünscht, ich möchte während der Abwesenheit deines Gatten einmal eine ganze Nacht nicht nur an deiner Seite, sondern in deinen Armen verbringen. Tullia: Und ich, ich habe in diesem Bett gar viele schlaflose Nächte verbracht, weil die Liebe zu dir alle meine Adern durchströmte; denn in dieser Liebe verzehrte ich mich, und sie versengte mich wie ein Feuerbrand. Oktavia: Du liebtest mich? Du liebst mich also jetzt nicht mehr? Tullia: Ich liebe dich, teuerstes Schwesterchen, und ich sterbe an dieser Liebe eines elenden Todes. Oktavia: Du stirbst? Ist das dein Ernst? Für dich würde ich ja gern mein Leben hingeben! Was ist denn das für eine Krankheit, an der deine Seele leidet? Denn daß du dich körperlich wohl befindest, daran kann ich ja nicht zweifeln — — Tullia: Wie du deinen Gatten liebst, so liebe ich dich. Oktavia: Drücke dich klar und deutlich aus! Was besagen diese verschleierten Worte? Tullia: Sei's — aber höre Du bist so reizend, so schön, so zärtlich — laß vor allen Dingen alle Schamhaftigkeit beiseite! Oktavia: Du wolltest ja, daß ich mich ganz nackt in dein Bett legte. Ich habe dir diesen Gefallen getan. Du wolltest mich so in deinem Bett haben, wie ich mich meinem Gatten ergeben würde. Habe ich denn nun noch nicht alle Schamhaftigkeit von mir abgetan?... Tullia: Gib mir einen Kuß, liebenswürdiges Kind! Oktavia: Warum nicht? So viele du willst und so feurig du sie willst! Tullia: Oh! wie göttlich ist die Form deines Mundes! Oh! wie leuchten deine Augen — heller als der Tag! Oh! wie ist deine Schönheit einer Venus würdig! Oktavia: Und du wirfst auch noch die Decken ab? Ich weiß nicht, ich möchte

Angst bekommen, wenn du nicht Tullia wärest. Und ich bitte dich, sage mir, was bedeutet dies? Du hast mich ja nackt; was willst du denn noch? Tullia: O Götter! Wie sehnlich wünsche ich deines zukünftigen Gatten Stelle zu vertreten! Oktavia: Was heißt das? Wird etwa mein zukünftiger Gatte meine beiden Brüste ergreifen, wie du es jetzt tust? Wird er so stürmisch seine Küsse mit den meinigen verschmelzen? Wird er meine Lippen, meinen Hals, meinen Busen mit seinen Zähnen beißen? Tullia: Dies, mein Herzchen, wird das Vorspiel zum Kampfe sein, die Einleitung zum Feste der Venus . . .

Einhundertfünfzig Jahre später, Ende des achtzehnten Jahrhunderts, fabulierte Rétif de la Bretonne in seiner Lebensbeichte das folgende Erlebnis zusammen:

„In ihrem Zimmer sehe ich den Bettvorhang dicht zugezogen. Ich denke, da wird wohl ein Liebster da sein, und bin betroffen, daß Frau Lallemand vor einem so ordentlichen Rendez-vous, wie mit mir, noch weitere Bedürfnisse habe. Trotzdem bin ich nicht betrübt darüber, da ich nun eine nette Anekdote Boudard zu erzählen habe. Ich schleiche mich weiter ans Bett heran und höre das Geräusch des Küssens. Eine der Personen, die sich drinnen hin und her räkelt, schiebt durch eine Bewegung mit den Füßen den Vorhang beiseite: ich erblicke zwei Weiber: Frau Lallemand und ihre Nachbarin, eine Frau Beuquet, die hübsche Frau eines Cafétiers. An dem festen weißen Busen, der völlig entblößt war, schlürften die Lippen meiner ehemaligen Wirtin, während zwei lüsterne Händepaare wechselseitig in regster Tätigkeit waren . . . Ich war verblüfft wie noch nie, schlug den Bettvorhang auseinander und zeigte mich. Die beiden Frauen stießen einen gellenden Schrei aus. Ich beruhigte sie. Heißgeworden bot ich der schönen Limonadière meine Dienste an, im Glauben, sie sei ein temperamentvolles Weib, die einen eifersüchtigen Mann habe und es nicht wage, sich mit einem anderen einzulassen. Ich war aber im Irrtum. Sie antwortet ein paar unverständliche Worte. „Zum Teufel!“ rief ich, „Sie betrügen die Natur! Bei der Venus, es soll Ihnen besorgt werden.“ Ich nahm zunächst die Cafétiere vor. Während des Genusses karessierten sich die beiden Frauen, und gestanden mir, das wäre ein neuer Reiz, den sie noch nicht kennten . . .“ (S. 102).



Der Wettstreit
227. Tuschzeichnung von Peter Fendi. Um 1840

Wenn dieses Elaborat nicht über den Rahmen eines als wahr vorgetäuschten Berichtes hinausgeht, so handelt es sich in dem folgenden Gedicht „Frühling und Sommer“ von Paul Verlaine um ein wirkliches Kunstwerk, und zwar um eines, das durch seine heiße Intensität das ebenso starke eigene Miterleben seines Verfassers verrät:

Zum jungen Mädchen mit dem blonden Scheitel,
das lässig daliegt, seiner unbewußt,
spricht so die Rote, leis' und schönheitseitel,
verführerisch mit halbentblößter Brust:

Du Keim und Knospe, ahnst du wohl das Blühen,
das nun die Reize deiner Schlankheit schwellt?
laß meine Finger taumelnd sich bemühen,
bis jäh zum Abgrund die Kaskade fällt.

Wo in dem weichen Moos die Perlen blinken,
der Liebestau entsickert ganz geheim,
da laß mich die verzückte Inbrunst trinken.

Damit ich staunen kann, wie schnell die Röte
der süßen Lust die Stirn dir überfließt
und wie der Bach so plötzlich brausend schießt.

Die schlummernde Wollust

Farbiger französischer Kupferstich von Prot nach einem Bilde von Mallet. 1805

Die Jugendschlanke spricht darauf mit Zittern,
als sie der heiße Atem überweht:
O! Herrin, du kommst wie mit Ungewittern
so über mich, daß mir der Sinn vergeht.

Ich liege da . . . und deine schweren Brüste . . .
mein seltsam Zucken wird durch sie geschärft,
und schwül enthauchen duftgetränkte Lüste
von deinem Fleisch und machen mich entnervt.

Die Weichheit und dein Fleisch sind ohnegleichen,
so reich und satt und voller Sommerglut,
wie Juninächte durch das Mondlicht streichen.

Und deine Stimme säuselt Melodien
von Ungeahntem, und dein feurig Haar
seh' ich wie Morgenbrand durch Wälder fliehen — —
(Deutsch von A. Kind).

VI — LES TRIBADES

La jalousie, entre les filles adonnées au vice du saphisme, occasionne souvent des querelles, et quelquefois de véritables duels, dans lesquels l'arme la plus usitée est le peigne à chignon. — *(Page 174).*

228. Die Tribaden. Buchillustration

Sofern man diesem Stoff in der großen Kunst der früheren Jahrhunderte begegnet, und man begegnet ihm auch dort nicht selten, so ist es zumeist unter der Firma des galanten Besuches Jupiters in der Gestalt der Diana bei Dame Kallisto. In dieser Einkleidung hat auch Rubens die lesbische Liebe in einem seiner herrlichsten Gemälde gestaltet, das heute in der Kasseler Galerie hängt. Der dargestellte Vorgang zeigt, wie Jupiter in der Gestalt der Diana der sichtlich schon betörten Kallisto erotische Anträge stellt. Das ist eine rein lesbische Phantasie, woran der im Hintergrunde des Bildes Schildwach stehende Adler Jupiters nichts ändert; dieser ist nur die Flagge, die die Ware deckt. In der gleichen Weise haben auch Huet (S.-G. E. II, neben S. 264; vergl auch Bild 200) und noch mancher Andere dieses Motiv gestaltet. Im achtzehnten Jahrhundert kommen auch rein realistische Darstellungen dieses Stoffes auf, d. h. solche, bei denen auf jede sogenannte klassische Einkleidung verzichtet ist. Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde „Die überraschten Freundinnen" von Boilly (Bild 204). Im neunzehnten Jahrhundert herrschen die realistischen Auffassungen überhaupt vor. Von größter Kühnheit sind mehrere Lithographien von Bouchot u. A., von denen ich zwei Beispiele hier gebe (Bild 222 und 223), sowie einige Radierungen von Félicien Rops und besonders viele von Bayros. Man beachte hier: Es sind immer dieselben Künstler, die irgendwie danach streben, das Weib zu entwerten. Von Rops gibt es mehrere Szenen, die ähnliche Auffassungen zeigen, wie die hier wiedergegebenen Bilder von Bouchot; ich gebe hier jedoch ein Blatt von ihm, das zwar wesentlich zahmer ist, aber dafür von hohem farbigen und technischen Reiz (siehe Beilage „Die Freundinnen"). Daß unter den Größen der modernen Kunst auch die Allergrößten dieses Thema gestaltet haben, beweist der Name Rodin und der Hinweis auf seine herrliche Gruppe „Die Freundinnen" (E. K. I, Bild 98).

Wenn bei einem Rubens und bei einem Rodin gewiß nicht von der Tendenz der Entwertung des Weibes gesprochen werden kann, so muß ihnen gegenüber auf einen anderen Punkt ganz besonders hingewiesen werden. Nämlich darauf, daß wir aus einer derartigen Behandlung dieses Stoffes, wie man sie bei diesen beiden Künstlern antrifft, unbedingt auf eine auffällig stark entwickelte Bisexualität schließen muß. Das gleiche gilt z. B. auch für Verlaine. Verlaine fühlte sich wohl gleich sehr Mann wie Weib, und immer empfand er intensiv erotisch. Wenn das oben zitierte Gedicht „Frühling und Sommer" seine

229. **Frühling.** Farbige Radierung von Félicien Rops

restlose Einfühlungskraft ins Weibliche belegt, so sein bekanntes Liebesverhältnis mit dem Dichter Rimbaud und die diesem gewidmeten Gedichte ebensosehr seine männliche Einstellungsfähigkeit. Stark bisexuell veranlagt müssen überhaupt die meisten Schöpfer lesbischer Kunstwerke sein. Das sogenannte künstlerische Einfühlen in einen Stoff gelingt immer nur jenen in überzeugender Weise, die bei solchem Einfühlen einen vorhandenen Schacht im eigenen Wesen aufdecken. —

Die weibliche Sodomie. Es kann wohl kaum ein Motiv geben, wodurch die Frau mehr erniedrigt würde, als die Darstellung weiblicher Sodomie in den verschiedenen möglichen und in den natürlich häufigeren unmöglichen Kombinationen. Aber das ist auch zweifelsfrei sein Endzweck, wie es sein Ausgangspunkt ist. Denn die Hingabe an das Tier wird dem Weib unterschoben — wo sie geschieht, mit Recht —, weil es auf diesem Wege umfangreichere und vor allem wollüstigere Sensationen zu erleben hoffe, als ihr der normale Verkehr mit dem Manne zu gewähren imstande sei.

Natürlich knüpft dieses Motiv, genau so wie die lesbische Liebe und die Selbstbefriedigung, an die nackte Wirklichkeit an. Es handelt sich bei der Darstellung der weiblichen Sodomie leider um viel mehr als bloß um ein Symbol für die Kennzeichnung besonderer weiblicher Lüsternheit. Es ist hundertfach belegt, daß seit altersher und bis auf den heutigen Tag ständig Geschlechtsverkehr von Menschen mit Tieren getrieben wird. Und um die verschiedensten und seltsamsten Tiere handelt es sich dabei. Bei den Frauen um Hunde, Katzen, Affen, Esel, ja selbst um Stiere und Pferde. Der Schoßhund alter Jungfern übt in unendlich vielen Fällen die Funktion des Kunnilingus aus und er dient in diesen Fällen mehr der Betreuung der Vulva als der des Hauses. Ich selbst war in dem ehemaligen württembergischen Gestüt Bebenhausen, wo in Deutschland früher eine berühmte Araberzucht war, als Halberwachsener zufällig Zeuge, wie eine Dame, die sich unbeachtet glaubte, das erigierte Glied eines Hengstes zärtlich liebkoste. Aber wenn dem künstlerischen Motiv der weiblichen Sodomie auch eine Wirklichkeitsbasis von noch so großem Umfange zugrunde liegt, so ist es trotzdem nicht bloß eine einfache Tatsachenregistrierung, wenn der Künstler solche Stoffe formt. Der schaffende Künstler ist niemals bloß Chronist. Er folgt wie immer, so auch in solchen Fällen, einer ganz bestimmten Tendenz, und diese besteht darin, daß er, wie gesagt, die Frau in dieser Form durch die Proklamation entwerten will: die Geilheit des Weibes überschreitet alle ihr von der Natur gezogenen Grenzen; das will er sich und die Welt glauben machen. Voltaire sagte es in seiner Pucelle mit den allerklarsten Worten; die Illustratoren der Pucelle sind genau so wenig mißverständlich (S.-G. E. II, Bild 226). Daß es sich in solchen Darstellungen zumeist um

keine andere Absicht als die der Entwertung handelt, wird außerdem durch das klar, was unterschlagen wird, und es wird ebenso klar durch das, was man in stark unterstrichener Weise zu sehen bekommt. Unterschlagen wird von der Kunst gemeinhin das Motiv des sodomitisch sich ergötzenden Mannes; gewiß kommt auch dieses Motiv hin und wieder vor, aber nur ganz vereinzelt („Satyr und Ziege", siehe E. K. I, Bild 14). Zu sehen bekommt man dagegen bei allen Darstellungen, die die weibliche Sodomie behandeln, die Gestaltung des Höchstgrades der irgendwie erdenkbaren weiblichen Brunst. Man vergleiche das kleine Ölgemälde von N V. Diaz, „Das Weib und der Ziegenbock" (Bild 231), wobei darauf hinzuweisen ist, daß die Darstellung der ins Maßlose gesteigerten weiblichen Brunst ein Lieblingsmotiv von Diaz ist (Bild 174). Man vergleiche weiter die von dem Bildhauer Blondat stammende Plastik, die den Apulejus illustriert und ein Weib von einem Esel begattet zeigt (Bild 232). Der bekannte Zeichner Franz Christophe war sicher von keinem anderen Gedanken geleitet, als er das Motiv der „Diana" derart variierte, daß er eine elegante mondäne Jägerin zeigt, wie sie in der denkbar geilsten Wut einen riesigen, ebenfalls brünstigen Hirsch in ihre Arme zwingt. Auch der rheinische Bildhauer und Holzschneider Daniel Greiner verfolgte nur diesen Zweck, als er seinen acht Blätter umfassenden Phallus-Zyklus „Der Tanz des Lebens" in Holz schnitt, auf dem der Phallus, geflügelt, d. h. zu einem Riesenvogel symbolisiert, in Aktion tritt (Bild 253 und 261).

Im Anschluß hieran sind noch einige andere fast ebenso drastische Entwertungsmotive des Weibes zu erwähnen. Diese sind: Erstens die Darstellungen von Teufelsbuhlschaften, denen man im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, d. h. in der ganzen Zeit des fanatischen Hexenglaubens immer wieder begegnet; am häufigsten auf populären illustrierten Flugblättern, aber auch auf Ölgemälden (S.-G. E. I, Bild 127). Zweitens die weibliche Statuenliebe, die besonders im achtzehnten Jahrhundert ein gar nicht seltenes Motiv ist (S.-G. E. II, Bild 125 und 127, und W. H. III, Beilage „der Gartengott"). Und drittens bis zu einem gewissen Grade auch das mit Mönchen und Pfaffen Unzucht treibende Weib, seien es nun Nonnen oder weltliche Beichtkinder (Bild 122, 127, 145, 201; Beilagen „Pater Paul" und „Symptome der Heiligkeit"; S.-G E. II, Bild 147—149). Natürlich sind damit noch lange nicht alle Motive erschöpft, die nach derselben Richtung streben. Um ein einziges weiteres Beispiel und zwar eines aus der ganz großen Kunst heranzuziehen, sei auf das gewaltige Fresko „Die Hölle" von Signorelli in der Capella nuova des Domes von Orvieto verwiesen. Wenn den Mittelpunkt dieses Riesenwerkes die Szene bildet, wie ein riesiger, beschwingter Teufel, der geradezu der oberste der Teufel sein könnte, ein zur Hölle verdammtes üppig-sinnliches Weib — ein Typ ausgesprochenster Weiblichkeit — auf seinem Rücken durch die Lüfte davonschleppt, so ist damit die Tendenz der Entwertung des Weiblichen in einer Weise gestaltet, die nicht mißgedeutet werden kann.

Der bei sehr vielen dieser Darstellungen heimlich mitschwingende Unterton besteht natürlich noch in etwas Anderem, und zwar darin, daß man gewisse Zweifel darüber hegt, ob man selbst über soviel Kraft verfüge, das Weib auf den höchsten Gipfel der Lust zu tragen. Diesen Zweifel wandelt die Wunschphantasie zur Anklage in der groteskesten Form, freilich nicht gegen das

230. Bereitschaft. Farbige Radierung von Félicien Rops

35*

231. Das Weib und der Ziegenbock. Gemälde von N. V. Diaz. 1885

Schicksal, sondern gegen das Weib, um auf diesem immer gleichen Umweg das eigene Gleichgewicht zu erhalten oder zu erlangen. —

Der weibliche Orgasmus. Von allen künstlerischen Gestaltungen sodomitischer Szenen habe ich die häufigste und weltberühmte, die Kombination mit dem Schwan, bis jetzt ignoriert. Das Ledamotiv ist bekanntlich das einzige sodomitische Motiv, das sich im europäischen Kunstkreis Bürgerrecht erworben hat, zum mindesten Ausstellungsrecht. Ich habe dieses Motiv im vorigen Abschnitt deshalb beiseite gelassen, weil es sich in ihm im Grunde um etwas prinzipiell Anderes handelt als in den bis jetzt beschriebenen Begattungsszenen zwischen Tieren und Frauen. In dem Ledamotiv handelt es sich nicht so sehr um die künstlerische Unterstreichung des angeblich exzessiven weiblichen Liebesbegehrens, als vielmehr um die spezielle Darstellung des weiblichen Orgasmus. Das ist etwas fundamental Anderes, und das Ziel dieser Darstellung liegt darum auch nicht in der Richtung der indirekten, geschweige denn der direkten Erniedrigung der Frau; es liegt viel eher in der direkten Erhöhung des männlichen Lebensgefühls.

Die Gefühlserlebnisse des Weibes in der Umarmung und vor allem das Erleben des Orgasmus durch das Weib gehören zum Hauptinhalt der männlichen Wunschphantasie. Das Weib zum Orgasmus zu bringen, ist das heißest verfolgte Ziel des Mannes; es ist auch das ihm von der Natur gesteckte Ziel, dessen Nichterreichen er häufig mit seinem ganzen Lebensglück bezahlen muß. Denn das Weib, das in den Armen eines Mannes nicht bis zum Orgasmus gelangt, wird auf die Dauer mit dem betreffenden Manne nicht glücklich werden. Was die Natur schuldig bleibt, können Seele und Geist nie vollständig

ersetzen. Die Kraft, das Weib auf diesen Lustgipfel zu bringen, macht also erst den Mann zum Erfüller dessen, was die Natur von ihm fordert; die Kraft, dem Weibe die höchste Lust, die es auf Erden gibt, zu schaffen, zeitigt aus demselben Grund allein im Manne das Bewußtsein, ein Vollmensch zu sein Ohne dieses Erlebnis kommt sein Selbstbewußtsein unbedingt früher oder später ins Wanken. Darin liegt, wie ich schon einmal erwähnte, die ungeheure Bedeutung eines immer zu den letzten Zielen gelangenden Geschlechtsverkehres zwischen Mann und Weib, und darum spielt der weibliche Orgasmus eine vielleicht noch wichtigere Rolle in der männlichen Wunschphantasie als der eigene, und eine so große in der Kunst. Dazu gesellt sich obendrein noch ein Zweites, was ebenso wichtig ist. Wenn, wie ich oben sagte, schon die Vorstellung und der Anblick des liebesbereiten Weibes die männliche Potenz in erheblichem Maße steigert, so steigert sie im allerhöchsten Maße die Beobachtung des im Orgasmus schwelgenden Weibes. Also schwelgt auch der Schaffende mit besonderer Lust in solchen Vorstellungen.

Daß es sich beim Ledamotiv um diese prinzipiell anderen Ziele handelt als bei den anderen Tierbegattungsszenen, ist in die Augen springend, wenn man die sämtlichen hier von mir vorgeführten Bildbelege daraufhin miteinander vergleicht. Es ist unbedingt das Stadium des höchsten, den ganzen Menschen überflutenden Orgasmus beim Weib, den der unbekannte griechische Bildhauer in der herrlichen, heute im Palazzo ducale in Venedig befindlichen Ledagruppe gestaltet hat (Bild 20). Der Verfertiger der in Bild 7 abgebildeten antiken Gemme hat dasselbe erstrebt. In der allerintensivsten Weise hat es jedoch der unbekannte Renaissance-Holzschnitzer nicht nur erstrebt, sondern auch erreicht, von dem die ganz wundervolle Schranktür im pariser Musée Cluny stammt (siehe Beilage). Dieses wenig bekannte Werk steht in seiner edlen Schönheit ebenbürtig neben der berühmten florentiner Ledagruppe, die fälschlicherweise Michelangelo zugeschrieben wird (S. G. E. I., Bild 36). Zu erwähnen ist an dieser Stelle noch die Leda des Paolo Veronese, die jedoch mehr prunkvoll als intensiviert dargestellt ist (E. K. I., Bild 34), vor allem aber die Leda des Correggio im Berliner Museum, wo dieses Motiv zu einer ganzen Orgie vervielfacht ist. Gewiß gibt es auch solche Beispiele, wo das Ledamotiv auch dazu verwendet ist, das ausschweifende Liebesbegehren des Weibes zu gestalten. Solche Darstellungen sind z. B. die von Bayros (Bild 185) und das große Gemälde „Leda die Schwanenwürgerin" des im Weltkrieg gefallenen Malers B. Berneis (W. H. III, Beilage). Zwar ist in beiden Fällen ebenfalls der Orgasmus des Weibes dargestellt, aber, und das darf man nicht übersehen, nicht so sehr als Gesamterlebnis des ganzen Menschen, sondern vielmehr als ein bloßes Erlebnis der Vulva. Die Darstellung ist weniger auf das Allgemeine und viel mehr auf das Besondere, auf den gewissermaßen technischen Vorgang pointiert . . .

Gegenüber einer Funktion, die im Leben eines jeden einzelnen Individuums eine so ausschlaggebende Rolle spielt, wie es bei dem Orgasmus der Fall ist, begnügt sich die künstlerische Phantasie natürlich niemals mit einer einzigen Formel. In der sogenannten klassischen Kunst stehen neben dem Ledamotiv noch das von „Danae und dem Goldregen", und das von „Jo und der Wolke". Auch bei diesen Motiven dreht es sich einzig um den weiblichen Orgasmus, um das weibliche Beglücktsein ob dieses höchsten und darum göttlichen Erlebnisses (die Variierung des goldenen Regens, die das Danaemotiv zugleich zum Symbol der käuflichen Liebe macht, kommt hier natürlich nicht in Betracht). Weil es sich auch in diesen Motiven um solche handelt, die bis an die letzte Grenze der menschlichen Wunschphantasie vorstoßen, und weil die öffentliche Sittlichkeit auch in dieser Verkleidung ihre öffentliche Gestaltung zuläßt, so ist es wiederum kein Wunder, daß man auch hier einer Reihe ganz unerhört köstlicher Kunstwerke begegnet, freilich und natürlich nur in jenen Zeiten, in denen die allgemeine künstlerische Phantasie sowieso in erotischen Motiven gipfelt. Das ist in der Renaissance, dem gestaltungskräftigsten Zeitalter des nachchristlichen Europa,

Apulejus oder der goldene Esel

232. Skulptur von Max Blondat

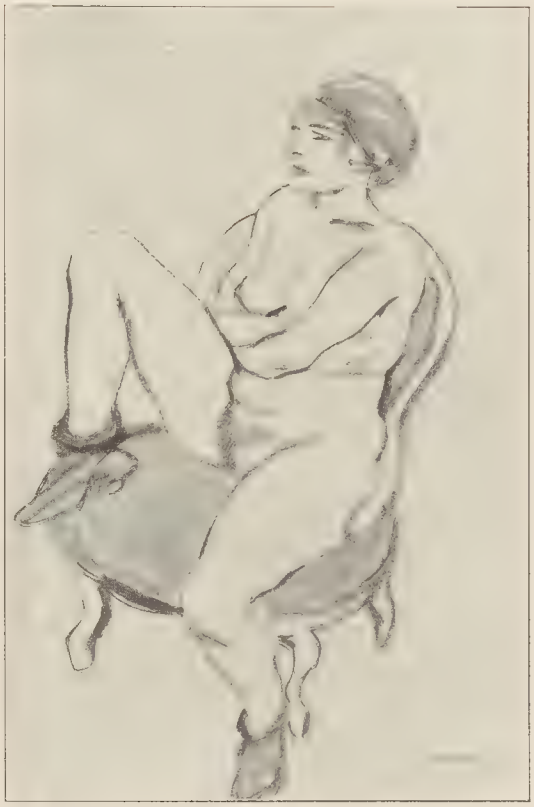
der Fall, im achtzehnten Jahrhundert, das diese Dinge nebenher galant pointierte, zur Zeit der großen französischen Revolution, die eine gewisse Renaissancekraft in ihren Knochen spürte, und in der Zeit des zweiten Empire, die der Sinnlichkeit erneut vom genießerischen Standpunkt huldigte; dem verschiedenen Zeitcharakter entsprechend sind natürlich auch in den einzelnen Fällen die jeweiligen Pointierungen. Aus der Renaissance nenne ich als die herrlichsten Verkörperungen des Danae- und des Jo-Motivs das berühmte Gemälde Tizians, das wundervolle Gemälde des Jan Gossaert (Bild 186), sowie das ganz unvergleichliche Bild Correggios „Jo und die Wolke" (E. K. I. 28); in ein Meer der Wonne versinkt auf diesem Bilde Jo in der Umarmung des Zeus. Es ist der Augenblick des allerhöchsten weiblichen Lusterlebens, den Correggio erfassen wollte und mit seinem Genie zu einer Ewigkeit gewandelt hat. Aus dem achtzehnten Jahrhundert und für diese Zeit sehr beachtenswert nenne ich den kleinen farbigen Kupfer „Jo und die Wolke" von Monnet (siehe Beilage); aus der letzten Zeit des Louis XVI. ist sehr erwähnenswert das vornehme Gemälde des Holländers V. Müller (Bild 206); aus der Zeit der Revolution und des ersten Empire sind es die verschiedenen teils schwarzen, teils farbigen Kupfer von Regnault und Cazenave (siehe Beilagen). Den hohen Grad des individuellen Mitbeteiligtseins aller dieser Künstler beim Gestalten ihrer Stoffe belegt der Augenschein. Alle schwelgen auf das intensivste in der Vorstellung des weiblichen Orgasmus.

Aber auch hiermit sind die Gestaltungen des weiblichen Orgasmus in der großen Kunst noch nicht erschöpft. Zu den in gewisser Hinsicht bezeichnendsten Beispielen kommen wir überhaupt jetzt erst, nämlich zu den entsprechenden Widerspiegelungen in der christlichen Kunst. So seltsam es ist, so unwiderleglich ist es, daß in zahlreichen kirchlich-religiösen Kunstwerken, die die Verzückungen gewisser heiliger Jungfrauen — die der Jungfrau Maria (bei der Empfängnis), der heiligen Anna, der heiligen Theresa usw. — zeigen, tatsächlich nichts Anderes als der Höhepunkt des weiblichen Orgasmus von den betreffenden Künstlern gestaltet ist. Um auf ein einziges Beispiel dieser Art, freilich auf das klassischste von allen, die es gibt, zu verweisen, nenne ich die herrliche Barockskulptur „Die heilige Theresa" von Bernini, die in der Kirche Santa Maria della Vittoria in Rom seit drei Jahrhunderten aller Welt zur Schau gestellt ist. Der Vorgang ist dieser: Während ein Engel in koketter Weise mit einem Pfeil nach dem Herzen der heiligen Theresa zielt, durchlebt diese den Höchstgrad des Orgasmus, der sich denken läßt. Befreit von aller Erdenschwere, löst sich der ganze Körper der Heiligen in ein Meer von seliger Wollust auf. Man kann wohl sagen: Wenn es in der Kunstgeschichte ein Werk gibt, in dem der weibliche Orgasmus als Gipfelhöhe des Lustempfindens dermaßen überzeugend dargestellt ist, daß auch der Stumpfeste empfinden muß, was in dieser Gestalt vorgeht, so ist es dieses kirchliche Werk. Selbstverständlich dachte der heiß und ewig lodernde Sinnenmensch Bernini in den Minuten, in denen er dieses kühne Werk konzipierte, und in den vielen Stunden, in denen er bei der Ausführung daran meißelte, an gar nichts Anderes, als an den Hochgenuß, den er, der Mann, kostet, wenn er den Orgasmus des Weibes in seinen höchsten Ekstasen erleben darf. Nur das wollte er gestalten, das allein hat er auch gestaltet; es war ihm das Köstlichste und darum auch das „Heiligste" (Bild 189 und 190). Zu erwähnen ist noch, daß dieses Werk Berninis dessen Grundveranlagung am Deutlichsten an den Tag bringt. Sein Wesen ist materiellste Sinnlichkeit, die ständig nach Ekstasen drängt, ekstatisch ist Berninis ganze Kunst.

233. Das Ende eines Liebesromans. Gemälde von A. F. Lejeune

Angesichts solcher sakrosankter Vorbilder konnte es sich die moderne Profankunst ruhig leisten, sich ebenfalls in ganz realistischer Weise in diesem Thema auszuleben, d. h. auch die Frau von heute, richtiger die Dame von heute, in diesem den Mann berückenden und von ihm am heißesten ersehnten Stadium darzustellen. Als gutes Beispiel der immer noch als modern gelten könnenden Kunst nenne ich das Gemälde des Tschechen Franz Zmurko, das in der technischen Nachbildung, in der es in

den weiteren Handel kam, den albernen Titel „Sehnen" trägt. Es ist nichts weniger als das Sehnen des Weibes, was Zmurko hier gemalt hat, es ist der Moment der höchsten Erfüllung des weiblichen Sehnens (Bild 235). Als gute Beispiele aus den populären und aus den zeichnenden Künstlern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts gebe ich hier den englischen Schabstich „Verliebte Träume" von Isac Backett (Bild 42), aus den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts „Das überschäumende Glas" von Numa (Bild 226), und aus der allerjüngsten Zeit „Die Träumende" von dem talentvollen Plakatzeichner J. Fenneker (Bild 251). Auch diese Darstellungen sind allerdeutlichste Wunschphantasien der betreffenden Künstler.



234. Die Aggressive. Tuschzeichnung von L. Kainer

Zum Schluß dieses Abschnittes ist noch auf zwei Umstände besonders hinzuweisen: erstens auf die Tatsache, daß man, wie ich oben schon erwähnte, der isolierten Darstellung des männlichen Orgasmus in der Kunst höchst selten begegnet. Für den Mann ist dies ein innerer, ihm nicht sichtbarer Vorgang; sichtbar, und durch das Sehen genußreich, ist dieser Vorgang für ihn nur am Weibe. Die zweite Tatsache besteht darin, daß der Orgasmus genau wie das Motiv der Selbstbefriedigung ein restlos bildliches Motiv ist. Weil er keine schildernden Worte verträgt, darum begegnet man ihm auch nur selten in der Literatur. Von den direkt pornographischen Romanen abgesehen, die natürlich alles schildern, auch den männlichen Orgasmus, begegnet man ihm nur in jenen Epochen, wo man sich darin gefiel, den ganzen Ablauf des Liebeserlebens dichterisch zu beschreiben. Das ist also z. B. in Deutschland die Periode der schlesischen Dichterschule. Die folgende kleine Probe von Hoffmannswaldau, ihrem geistigen Haupt, mag als Seitenstück zu den bildlichen Gestaltungen aus jener Zeit dienen:

Ich wüßte nicht, was dich sollt neigen,
Daß deiner Schoß du keine Feier gönnst,
Ach! sorge nicht für einen Zeugen,
Weil du mein treues Lieben kennst!

Die Kunst kommt der Natur zu Hülfe,
Kein Anker haft',
Wenn er gesenkt im ersten Schilfe
Und nur vom Schlunde nicht wird hingerafft.

Drum laß die Stützen voneinander,
Auf welchen dieses Schloß sich ruht.
Du weißt, ich bin nicht Alexander,
Der alles mit der Hitze tut.

Ich will beim Kindchen erst probieren,
Was Sanftmut sei,
Und wo er sich nicht wird verlieren,
Alsdann zerbricht den Trotz die Macht entzwei.

Fort! Laß das warme Etwas schießen,
Das ich gefühlt und nicht zu nennen weiß,
Laß diesen Nektar mich umfließen,
Mach mich in deinen Armen heiß!

Das ist, wie man sieht, nur der technische Vorgang, der aber von der damit verbundenen physischen und seelischen Eruption nur sehr wenig ahnen läßt.

*

235. Orgasmus. Gemälde von Zmurko

Der Kuß. In diesem Zusammenhang ist endlich auch des Kusses als Objekt der künstlerischen Gestaltung zu gedenken Denn die Darstellung des Kusses ist, wie ich oben (S. 244) darlegte, ebenfalls vornehmlich eine Form, um den Orgasmus zu gestalten, freilich den beiderseitigen. Der Künstler will in ihm in den meisten Fällen nichts anderes als das gegenseitige physische Ineinanderverschmelzen der beiden Liebenden auf der Höhe des gemeinsamen erotischen Beglücktseins darstellen. Daß hierin der allgemeine und beherrschende Wunschgedanke bei der künstlerischen Auffassung des Kusses besteht, drückt sich in der schönen Literatur ebenso deutlich aus, wie in den objektiven Künsten. Die verzückten Kußorgien des großen Renaissancekünstlers Johannes Sekundus gipfeln in ihren bezeichnendsten Stücken immer darin. Man lese als Beispiel die zwölfte seiner berühmten Oden:

Wenn du mich ganz umschlingend
Pressest in dein weiches hartes Fleisch,
Wenn du mit Hals und Brust
Und gebendem Blick verlangend
Mir an der Schulter hängst, Geliebte, —
Deine Lippen in meine gräbst,
Nach dem Beißen girrst,
Gebissen aufschreist,
Die zitternde Zunge hierhin und dorthin führst,
Der zuckenden Zunge hierhin und dahin entfliehst —
Wenn ich deiner Seele liebeausströmenden Atem
Trinke, den weichen, süßduftenden, feuchten,
Diesen Atem, die Amme meines elenden Lebens,
Geliebte —
Du meine hinfällige Seele,
Die brennende, in zu großer Hitze gekochte,
Zerkocht von der Hitze des unvermögenden Leibes,
Wenn du sie kühlst, Geliebte,
Die Glut der erschöpften Lenden,
Du meiner Glut kühlender Hauch —
Dann ruf ich, der Gott der Götter ist Eros,
Und keiner ist größer als Eros,
Und wäre es einer,
Dann du, meine Göttin,
Du Geliebte, allein.

André Chorier läßt dieses Ineinanderverschmelzen der beiden Liebenden beim raffinierten Zungenküssen mit den deutlichsten Worten von der jung verheirateten Oktavia ihrer gespannt zuhörenden Freundin schildern:

Über die Wonnen der Zunge. „Welche honigsüßen Wonnen aber die mutwillige Zunge in die Küsse hineinlegt, das weißt du ja, liebe Oktavia, und es wissen's alle Liebenden, die nicht von Sinnen sind ... Wie köstlich ist der feurige Angriff einer heißen Zunge, wenn sie plötzlich unzähmbar aus dem Gehege der Zähne hervorbricht und stürmisch den begehrten Kuß heischt! Ja, wenn Caviceus und ich einander küssen, dann ersterben wir in allerhöchster Wonne — ich, wenn ich fühle, daß ich zwei Zungen habe; er, wenn er fühlt, daß er zwei Zungen hat! Unsere Seelen und unsere Atemzüge vermählen sich auf unseren Lippen in unbeschreiblicher Wonne, die sich nur mit jener andern vergleichen läßt, die weiter unten Leib mit Leib, Geschlecht mit Geschlecht verbindet."

Benjamin Neukirch, der Zeitgenosse des vorhin zitierten Hoffmannswaldau, drückt in seinem Gedichtchen „Vom Kuß" die Sache etwas harmloser aus:

Ist nicht der Kuß, von Liebe dargebracht,
Ein großes Glück? Sag ja, du junges Paar!
Denn erst der Kuß ist's, der euch lüstern macht,
In eins zu wandeln, was erst zwiefach war!
Schön ist das eine, doch ist jedem klar,
Das andere ist noch schöner. Denn ein Kuß
Ist ein zerbrechlich Ding, bringt er nicht auch Genuß.
Allein wenn zwei vereint die Glut ermessen,
Die jedes Rausches lieblichster Genuß ...
Ein solches Glück läßt selbst den Tod vergessen!

Süßes Nichtstun

Farbige französische Lithographie. Um 1850

Beilage zu Eduard Fuchs, „Geschichte der erotischen Kunst II“

Albert Langen, München

236. Die Geburt der Venus. Holzschnitt nach einem Gemälde von Cabanel

In dem folgenden Gedicht schildert derselbe Dichter sozusagen die Mutwilligkeit des Küssens:

Nun kann ich Kuß mit Kuß auf ihrem Leibe häufen,
Nun kann ich ohne Zwang die schlanken Arme streifen,
Nun macht ihr fliegend Haar den Fingern Zeitvertreib,
Nun schwimm ich gar auf ihr mit Augen, Brust und Leib.
Bald küß ich höchstentzückt die zarten Marmorballen,
Die mit verliebtem Hauch bald auf bald niederwallen,
Die Ballen, wo mein Geist ein nährend Labsal findt,
Die Ballen, die so schön wie Venus Brüste sind.
Bald kneift und beißt mein Zahn ihr rund' und tiefe Ringe,
Bald mach ich allerlei verliebte tolle Sprünge,
Bald fährt die freie Hand die Länge und die Quer
Auf ihren fleischichten und glatten Hüften her.

Friedrich Schlegel hat in seiner weit über Gebühr berühmten Lucinde ebenfalls mehrfach in Kußorgien geschwelgt. Dies die kürzeste:

„Du bist doch allein, Lucinde? — Ich weiß nicht... vielleicht... ich glaube — Bitte, Bitte! liebe Lucinde. Weißt du wohl, wenn die kleine Wilhelmine Bitte, Bitte! sagt, und man tut's nicht gleich, so schreit sie's immer lauter und ernsthafter, bis ihr Wille geschieht. — Also das hast du mir sagen wollen, darum stürzest du so außer Athem ins Zimmer und hast mich so erschreckt? — Sei nicht böse, süßes Weib! o laß mich, mein Kind! Du Schöne! mach mir keine Vorwürfe, gutes Mädchen! — Nun wirst du noch nicht bald sagen: schließ die Türen zu? — So?... Gleich will ich dir antworten. Nur erst einen recht langen Kuß, und wieder einen, dann noch einige und viele andere mehr. — O, du mußt mich nicht so küssen, wenn ich vernünftig bleiben soll. Das macht böse Gedanken."

Von höchster echter Leidenschaft, von dem intensivsten Ersehnen des gegenseitigen Verschmelzens eingegeben, sind die Verse, die Richard Dehmel in seiner Venus primitiva niedergeschrieben hat:

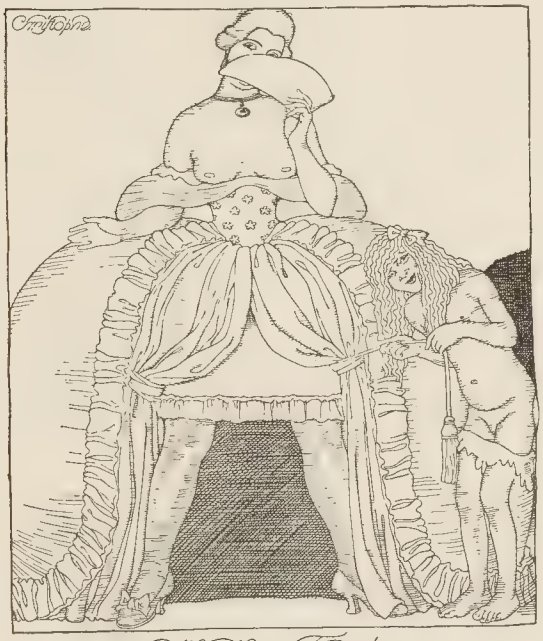
O daß der Kuß doch ewig dauern möchte,
— starr stand, wie Binsen starr, der Schwarm der Gäste;
der Kuß doch ewig, den ich auf die Rechte,
tanztaumelnd dir auf Hals und Brüste preßte!
Nein, länger duld' ich nicht dies leere Sehnen,
ich will nicht länger in verzücktem Harme
die liebekranken Glieder Nächtens dehnen;
„O komm, du Weib!" entbreit' ich meine Arme...
Oh komm! noch fühlt dich zitternd jeder Sinn,
von heißem Duft berauscht aus deinem Kleide,
fühlt wogend glühn, du Flammenkönigin,
im Aschenflor um dich die Kupferseide.
Gieß aus in mich die Schale deiner Glut!

ich dürste nach der Sünde: nach dem Grauen
vor dieses Feuerregens wilder Brut,
vor diesen Weh'n, die wühlend in mir brauen.
Es schießt die Saat aus ihrem dunklen Schooß,
die lange schmachtend lag in spröder Hülle;
ich will mich lauter blühn, lauter und los
aus meiner dumpfen Brunst zu Frucht und Fülle!
Satt werden will ich meiner scheuen Lust:
oh komm, du Weib! nimm auf in deine Schale
die Furcht, die Sehnsucht dieser jungen Brust;
noch trank ich nie den Rausch eurer Pokale . . .
Auf Nebeldüften kommt die Nacht gezogen,
o kämst auch du so süß und so verstohlen:
so mondesweiß dich in die Sammetwogen,
den Purpurflaum der schwärzlichen Violen,
die ich dir streun will, an mich her zu betten,
daß alle meine Mächte an des Weibes
enthüllten Göttlichkeiten sich entketten,
versink' ich — in den Teppich — deines — Leibes.

Ein anderer moderner deutscher Dichter, Max Brod, empfindet die Seligkeit des Ineinanderversenkens beim Küssen weniger in den Ekstasen der explodierenden Leidenschaften als in den Formen des sinnlichen Genießens:

Küß mich zuerst mit geschlossenem Munde
Daß ich das schwüle
Zärtliche Fleisch deiner Lippen fühle . . .
Süßeste Stunde,
Wenn sich nun sanft deine Lippen verschieben
Aufwärts und abwärts. Magisch getrieben
Folgen die meinen . . .
Offen sind jetzt unsre Munde. Die Düfte
Mischen sich zauberisch. Und warme Lüfte
Hauchst du in meinen, hauch ich in deinen.

Wenn man die bekannteren Kußdarstellungen, die die Malerei und die Plastik aufzuweisen haben, auf ihren Hauptinhalt prüft, so ergibt sich die Seligkeit des gegenseitigen Ineinanderverschmelzens der Liebenden ebenfalls als der dabei dominierende künstlerische Vorwurf, und damit als die von den einzelnen Künstlern bei der Darstellung des Kusses vornehmlich gestaltete Wunschphantasie. Ich verweise als Beleg aus der Antike auf das schöne altrömische Tonrelief (Bild 19), aus der Renaissance auf die nicht weniger schöne Silberplakette des Moderno (Bild 97), aus dem achtzehnten Jahrhundert auf die berühmten Kußbilder von Fragonard, Boilly und anderen (S.-G II, Beilage „Le Boudoir", S.-G. E. II, Bild 22, 23, 34, 83, 84, 92, 100 usw.), aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts auf die Radierungen von Zichy (S.-G. E. III, Bild 81) und schließlich aus der modernen Kunst auf das berühmte Bild „Der Kuß" von Munch und auf die gleichnamige und nicht weniger berühmte Plastik von Rodin.



Bitte hereinspaziert meine Herrschaften!
237. Programmillustration von Franz Christophe

Das Einswerden in der Liebe ist das erhabenste Wunder der Liebe. Dieses Wunder wollten die betreffenden Künstler gestalten, und die stärksten unter ihnen haben es auch gestaltet. Das berühmte Bild „Der Kuß" des großen Norwegers Munch ist ein förmliches Symbol dieses Einsgewordenseins im Kuß. Die Liebenden haben in ihm aufgehört, eine Zweiheit zu sein, sie sind Eins an Körper, und sie sind Eins in der seligen Aufgelöstheit des Empfindens; darum aber ist es in deutlichster Weise der Ausdruck der eigenen höchsten Wunschphantasie. Die in diesem Bande des weiteren vorgeführten Kußbilder von Rowlandson „Die Vorspeise" (Bild 136), von Maurin „Das Feuer" (Bild 147), von Fernando „Der Brückenzoll" (Bild 149) usw. — diese Bilder kommen an Intensität den Erlebnissen eines Rodin, eines

Munch und anderer gewiß nicht entfernt gleich; was sie in ihren Darstellungen geben, ist die für den Alltag geprägte Scheidemünze, aber auch deren Beweiskraft geht durchaus nach derselben Richtung. Hierher gehören auch die Bilder des schon in anderem Zusammenhang zitierten Franzosen Adolphe Guillaume, der besonders oft das Motiv des bis zum Orgasmus gesteigerten Küssens behandelt hat und damit erweist, daß es sich hierin um einen Mittelpunkt seiner Wunschphantasie handelt, d. h. also um das Erleben des Orgasmus (Vergl. weiter Bild 198, 208, 215, 221, 225 und Beilage „Die Mahlzeit des Studenten") . . .

238. Ihr Spielzeug. Von H. Gray

*

Die Orgie. Das Fortissimo der männlichen Wunschphantasie ist die Orgie. Die Orgie ist der Gipfel des Crescendo in der Liebe. Wie jeder Mensch das Erleben des Crescendo in der Liebe ersehnt, so strebt jeder potente Mensch in irgendeiner Form im Physischen, im Psychischen oder im Seelischen zu dem Gipfel dieses Crescendo; am häufigsten zweifellos im Physischen, denn die Neigung zur Orgie dürfte in allen Menschen vorhanden sein. Nach den landläufigen Philistermaßstäben ist der Drang nach dem Orgiastischen etwas Verabscheuungswürdiges, etwas Entehrendes, und zwar deshalb, weil die Orgie Ausdruck des Maßlosen, des Übermäßigen ist, und weil für den Philister das Maßhalten in Allem oberste Richtschnur seiner Lebensgebahrung ist. Gewiß ist das Wesen der Orgie Maßlosigkeit. Aber gerade deshalb gehört die stete Lust am Orgiastischen zu den wertvollsten Tendenzen der Kultur, die uns die imponierenden Aufstiege der Kultur vornehmlich erklären, und die uns außerdem — nach welthistorischem Maßstabe betrachtet — ihren dauernden weiteren Aufstieg garantieren. Man muß sich darüber klar sein, daß die Orgie zu dem Prinzipiellen gehört, was uns vom Tier unterscheidet. Das Tier kennt im Gegensatze zum Menschen die Orgie nicht. Vor allem nicht die Orgie im Genießen. Das Tier wendet sich vom saftigsten Futter und von der klarsten Quelle ab, wenn sein Hunger und Durst gestillt sind, und sein Geschlechtsdrang ist meist auf ganz bestimmte kurze Perioden des Jahres beschränkt. Ganz anders der Mensch, vor allem der schöpferische Mensch. Dieser kennt den Begriff des Genug überhaupt nicht. Aber gerade diese Sehnsucht nach dem Übermaß ist das Göttliche in ihm. Denn nur das Übermaß an Expansionsdrang im Wünschen findet neue Wege und bahnt neue Wege. Man muß über sich hinaus wollen, wenn man die Stirn in den Wolken baden und wenn man den Himmel auf die Erde herunterholen will. Die orgiastischsten Sehnsuchtsmenschen wurden immer die größten Zauberer. Keiner hat so orgiastisch die Liebe ersehnt wie Watteau, keiner hat ein solch wundervolles Märchenland aus ihr geformt wie er. Das Einhalten des Gleichmaßes, der Verzicht darauf, die Grenzen der Natur- und Gott-gewollten Ordnung der Dinge zu durchbrechen, ist stets der Anfang vom Ende einer jeden Entwicklung gewesen, und im besten Fall die Lebensversicherung der selbstzufriedenen Bequemlichkeit.

Weil sich aus dem Drange nach orgiastischem Ausleben alles Große und Erhabene in der gesamten mit dem Menschen verknüpften Erscheinungswelt herleitet, darum ist andererseits alles, was irgendwie groß ist, auch in irgendeiner Weise Form für ein Übermaß an Spannung und Inhalt. Alle ganz großen Kunstwerke, und darum auch alle

Na, und?

239. Originallithographie von L. Kainer (Kunsthandlung Hugo Moses, Berlin)

wirklich großen Künstler, haben stets etwas Orgienhaftes an sich, und das Orgienhafte ist überhaupt das Merkmal ihrer besonderen Größe. Die gewaltigen Kirchenchorwerke des Johann Sebastian Bach sind im Einzelnen wie im Ganzen seelisch erlebte Orgien; die gigantischen Dome der Gotik und die Riesenbahnhöfe der Gegenwart sind wahrhafte Orgien der Raumempfindung, die einen so sehr wie die anderen; die Fresken des Signorelli im Campo Santo zu Pisa, in der Capella nuova des Domes von Orvieto sind Orgien der allerintensivsten Leidenschaft, die kein Maß und keine Grenze kennt; wäre das von Michelangelo geplante und leider in den ersten Anfängen stecken gebliebene Juliusgrab zur Vollendung gelangt, so wäre dieser Statuenwald zur grandiosesten plastischen Orgie geworden, die jemals ein Bildhauergehirn durchtobt hat usw.

Wenn man den Begriff der Orgie richtig deuten will, muß man ihn so fassen: die Orgie ist die höchste Steigerung dessen, was der menschlichen Seele zu erfühlen möglich ist, sie ist die letzte Offenbarung der Sehnsuchtsweite der menschlichen Seele. Dies das Prinzipielle, das man bei der Beurteilung dieses Problems zugrunde legen muß. Das heißt: man muß von der Einsicht ausgehen, daß das Sehnen nach dem Orgiastischen den ganz natürlichen Gipfel im Crescendo des Lebens darstellt, und daß es sich deshalb in dem Streben nach Maßlosigkeit letzten Endes nicht um einen Ausfluß der Unvernunft, sondern im Gegenteil um die höhere Vernunft der Dinge handelt. Diese höhere Vernunft wird auch nicht dadurch widerlegt und aus der Welt geschafft, daß sich der Drang nach orgiastischem Tun und Erleben nicht nur in erhabenen, die Ewigkeit erschütternden Heldentaten und Kunstwerten auswirkt, sondern noch viel häufiger — nämlich täglich und stündlich — in den peinlichsten Ausschweifungen der Sinne, vornehmlich des Eros. Durch diesen Umstand wird diese höhere Vernunft der Dinge sogar in ihrem tiefsten Wesen entschleiert und es wird von Neuem die Tatsache festgestellt, daß die Triebkräfte des Geschlechtlichen immer die letzten Wurzeln auch des Größten und Erhabensten sind, also auch des sogenannten Göttlichsten in unserer Brust.

Ich habe vorhin erklärt, daß das Orgienhafte in einem Kunstwerk und die Fähigkeit eines Künstlers zum orgiastischen Gestalten eines der Hauptkriterien sei, um mit Recht auf eine besondere Größe zu schließen. Aus diesem Umstand ergibt sich, daß das Orgienhafte sozusagen aus einer potenziert schöpferischen Veranlagung entspringt. Weil es tatsächlich so ist, darum ist das Orgienhafte auch das besondere Merkmal aller

240. Auf dem Weg zum Ball. Farbige Originallithographie von Toulouse-Lautrec

wirklich schöpferischen Zeiten. Das sind also Zeiten, wo sich der Gesichtskreis der Gesamtheit von Neuem weitet, weil eine neue und veränderte Wirtschaftsweise ungeheure neue Möglichkeiten des Lebens nicht bloß für den Einzelnen, sondern für die Gesamtheit eröffnet hat, und wo nun die Gesamtheit mit der grenzenlosen Lust der Entdeckerfreude sich daran macht, von diesen neuen Möglichkeiten recht viele zur Wirklichkeit zu formen. Es ist geradezu in die Augen springend, daß das Stolzeste, was in schöpferischen Zeiten an Genies und an Einzelwerken entsteht, in seinem Wesen immer einen Zug ins Orgiastische hat. Die Tendenz zum Orgiastischen hat sich sogar ganz bestimmte Kunstformen geschaffen; in der Malerei ist dies, um bei unserem be-

sonderen Gebiet zu bleiben, das Freskobild. Jedes wahrhafte Fresko ist eine Orgie, und es ist die klassische Form der Orgie im Bildlichen. Es ist natürlich kein Wunder, daß das erneute neuzeitliche Aufkommen der Freskomalerei in Europa in das Trecento und in das Quattrocento fällt und sich örtlich an die italienischen Emporien des Handels knüpft. In dieser Zeit und an diesen Orten hat Europa zuerst die größte moderne Umwandlung vollzogen: den Übergang zur Geldwirtschaft, was gleichbedeutend mit der Entstehung des Begriffs Bürgertum im historisch-ökonomischen Sinne ist. Der europäischen Menschheit eröffneten sich durch diese weltgeschichtliche Umwälzung zum erstenmal die weitesten und kühnsten Perspektiven, und zwar solche im Diesseits, solche, die mit den leiblichen Augen zu schauen und mit den leiblichen Händen zu greifen waren. Alles das drückt sich im Fresko aus. Das Fresko sucht das Ganze der Dinge zu umspannen, ihre ungeheure Vielheit, die Tatsache der unbegrenzten Möglichkeiten usw. Das Fresko konnte darum auch einzig ein Kind solch glücklicher Zeiten sein, wo derartiges das Allgemeingefühl und die Allgemeinsehnsucht ist, und es tauchte als höchste künstlerische Offenbarung auch immer wieder in der Geschichte der Kunst auf, wenn der Menschheit oder auch nur einem größeren Länderstrich von der wirtschaftlichen Entwicklung erneut solche Zeiten beschert wurden. Das für die Ewigkeit zeugende Fresko erfordert den mächtigsten Atemzug der Zeit, es erfordert die Kraft zum mächtigsten Atemzug in der Seele seines Schöpfers; diese inneren Zusammenhänge und Zusammenklänge sind untrennbar. Wo deshalb das Fresko in der Kunst nur als formales künstlerisches Problem auftauchte, ohne daß der zeitliche Überschwang es bedingt hatte, blieb es tot und unfruchtbar. Man denke an die trostlos-langweiligen Experimente dieser Art, die ein Rottmann, ein Cornelius und ein Kaulbach speziell in München und im Auftrag Ludwigs I. verbrochen haben. Der Wunsch eines verstiegenen fürstlichen Sonderlings kann eben nie die Zeit und in der Kunst nur die Viertelsgötter meistern . . .

241. Erotisches Ex libris. Radierung

Wenn man zum Speziellen übergeht und fragt, worin sich das letzte und geheimste, darum aber auch das entscheidendste Wesen alles Orgienhaften ausdrückt, so kommt man bei der Untersuchung und Beantwortung dieser Frage ganz von selbst und sofort zu der spezifisch-individuellen Basis, d. h. zu den untrennbaren Zusammenhängen mit dem Individuell-Erotischen. Das Orgiastische erweist sich als der Ausdruck des bereits im ersten Teil dieses Buches in seiner großen Bedeutung von mir hervorgehobenen allgemein menschlichen Sehnens, den ganzen Umfang aller vorhandenen, d. h. aller ersehnten Genußmöglichkeiten zu erschöpfen. Und zwar, was das Maßgebende ist: diesen ganzen Umfang in jedem einzelnen Erlebnis zu erschöpfen. Ins formal Künstlerische übertragen, bedeutet dies soviel wie: in jeder einzelnen als zusammengehöriges Ganze zu wertenden Manifestation. Diese in allen Triebmenschen besonders stark vorhandene Tendenz führt und

242. Erotische Träumerei. Illustration zu Lukians Hetärengesprächen von Gustav Klimt

zwingt zum Pluralismus; worunter die vervielfachte Darstellung der Dinge innerhalb eines einzigen, sie alle umspannenden Rahmens, oder auch die Auflösung einer Gesamthandlung in eine ganze Kette von Erlebnissen zu verstehen ist. Auf die Liebeserfüllung eingeengt, bedeutet dies: in jedem einzelnen Liebeserlebnis immer auch die letzte und höchste Sehnsucht erfüllt zu sehen. Aus diesem Grunde gestaltet der Künstler in jedem Bilde stets mehrere erotische Ideale zugleich. Weil man aber technisch mit einem einzigen Partner, wie ich auch schon hervorhob, niemals den gesamten erotischen Sehnsuchtskomplex abreagieren kann, so hilft sich die künstlerische Phantasie dadurch, daß sie die Zahl der Teilnehmer in ihren Gebilden multipliziert. Das aber ist formal ausgedrückt die Orgie. Die Orgie gestattet, alles darzustellen, nicht nur eine Situation, nicht nur einen Typ, nicht nur eine Stellung, nicht nur eine Körperpartie, nein, alles ohne Ausnahme und ohne Rest, jede einzelne Nuance, woran die spezifische Wunschphantasie gefesselt ist, alle begehrten erogenen Zonen des menschlichen Körpers, alle möglichen Formen des Genießens, und alles dies im Rahmen einer einzigen Gesamthandlung. Mit anderen Worten: die der pluralistischen Mittel sich bedienende Orgie ist die intensivste Grenzerweiterung der irdisch bedingten Möglichkeiten auf dem Umweg über die Idee.

Es ist also wiederum der Wirklichkeitsersatz, den sich der Künstler mit Hilfe des Kunstwerks verschafft, weil ihm die Wirklichkeit den seiner Wunschphantasie entsprechenden Umfang an erotischen Sensationen deshalb vorenthält, weil seine erotischen Wunschphantasien fast immer über die Grenzen des physisch Möglichen hinausgehen. Über die Grenzen des physisch Möglichen hinauszugehen ist aber, wie wir wissen, ein immanentes Gesetz aller menschlichen erotischen Sehnsucht, das naturgemäß dort am stärksten in die Erscheinung tritt, wo, wie beim schaffenden Menschen, ein intensiv gesteigertes Triebleben vorhanden ist.

An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, daß das vielgestaltete Motiv „Loth und seine Töchter" in erster Linie ebenfalls als ein rein pluralistisches Motiv zu bewerten ist, und nur in vereinzelten Fällen als die Abreagierungsform für wirkliche oder

für konstruierte Inzestwünsche. Dieses Motiv ist ein vorteilhafter Vorwand, unter dem sich die auch beim älteren Manne noch vorhandene Lust nach potenziertem sinnlichem Genießen öffentlich kursfähig ausdrücken läßt. Es ist außerdem das natürliche Gegenstück zum „Verlorenen Sohn", welches Motiv eine der klassischen Formeln für die Lust des jüngeren Mannes an potenziertem erotischem Genießen ist. Darum also ist im seelischen Inhalt zwischen solchen Darstellungen wie „Loth und seine Töchter" von Raffael (Bild 53), dem Bilde „Der verliebte Alte" von Rembrandt, das auch unter dem Titel „Loth und seine Töchter" figuriert (siehe Beilage), und solchen Bildern wie dem Kainerschen Aquarell „Im Chambre séparée" (siehe Beilage) letzten Endes kein Unterschied (vgl. auch Bild 115).

Und noch auf ein Zweites möchte ich an dieser Stelle hinweisen, auf einen Umstand, der hier so wenig wie wo anders übersehen werden darf: daß nämlich auch die Gestaltung pluralistischer Szenen, genau so wie jede Art erotischer Motive, nicht nur der Haupttendenz dient, auszugleichen, was das Leben gemeinhin jedem Einzelnen schuldig bleibt, sondern ebenso oft die Übersteigerung eines vorhandenen Minderwertigkeitsgefühles in eines der Überwertigkeit ist. Es ist nämlich überaus charakteristisch, daß es ganz besonders oft die in diesem Punkte vom Lebensglück Vernachlässigten sind, aus deren Hirn und Händen die von allen naiven Menschen männlichen Geschlechts so sehr beneideten Schilderungen übertriebener Sexualkraft herrühren. Sie, die im realen Leben mit immer erneuter banger Sorge an das Einmal denken, erledigen in der Phantasie und, wenn sie gestaltungskräftig sind, mit Hilfe der Feder oder des Stifts das großartigste Liebesrepertoire. Gerade sie sind es, die mit der allergrößten Verve die sogenannte dreizehnte Arbeit des Herkules illustrieren, die bekanntlich darin bestanden haben soll, ein ganzes Dutzend widerstrebender Jungfrauen zu verführen. Im Laufe der Jahre habe ich in Künstlerkreisen mehrere solche Typen persönlich kennen gelernt. Um ein ganz konkretes Beispiel zu nennen, möchte ich nur den folgenden Fall erwähnen. Als einmal in einer kleinen Gesellschaft von den genialen erotischen Skizzen eines anwesenden Künstlers die Rede war, sagte die ebenfalls anwesende junge und schöne Gattin des betreffenden Künstlers zu einer befreundeten Nachbarin halblaut, aber doch so, daß auch ich, der an ihrer anderen Seite saß, es verstehen konnte: „Ach, wenn ich doch auch ab und zu ein solches Stück Papier wäre, auf das mein Mann seine unerschöpflichen Einfälle skizziert."

Angesichts dieser verschiedenfachen Zusammenhänge und Untergründe des Orgiastischen kann man wohl sagen, daß derartige künstlerische Darstellungen mindestens ebensoviel individualpsychologische wie allgemein sittengeschichtliche Bedeutung haben. Was wiederum nichts anderes heißt, als daß wir in vielen solcher Darstellungen und Schilderungen besonders unzweideutige Beweise für die inspirative Herrschaft der individuellen Wunschphantasie vor uns haben. —

Die Reihe von großen Kunstwerken, die voll sind des orgiastischen Drängens, und die hier angeführt werden könnten, ist sehr lang. Es gibt viele Hunderte von orgiastischen Schwelgereien im Nackten, in denen alles Körperlich-Erotische und alle jeweils begehrten Situationsmöglichkeiten gestaltet sind. Schon bei der erstmaligen Eroberung des Nackten in der neuzeitlichen Kunst im Quattrocento kommt es dazu, d. h. bei Künstlern wie Mantegna und Signorelli, die als die Eroberer gelten können. Die Gestaltung des Nackten ist bei diesen Meistern orgiastisch trotz aller Strenge und Gebundenheit des Aufbaus ihrer Werke. Als die Kunst einigermaßen aus der Vormundschaft der Kirche befreit war, begann auf der ganzen Linie das Schwelgen in der weiblichen Nacktheit. Dieses Schwelgen setzte sich, nur von ganz kurzen Intervallen unterbrochen, bis auf den heutigen Tag fort. Selbstverständlich hatte jede Zeit ihr besonderes Firmenschild, das es bequem ermöglichte, diesem orgiastischen Gestalten von erotisch blühen-

Die verbotene Frucht

Französische Lithographie nach einem Gemälde von Linder. Um 1853

den Körperlichkeiten in einer dem Geiste der betreffenden Zeit zusagenden Weise zu fröhnen. Das Cinquecento malte die Badestuben oder die „Jungbrunnen", in denen sich entweder Männlein oder Weiblein getrennt, oder, was viel häufiger ist, vereint zu Dutzenden drängelten. Ich nenne als Beleg die Bilder und Stiche von Aldegrever, Beham, Bock, Dürer, Holsteyn, Nelli, Raffael usw. (S. G. I Bild 6, 22, 386 u. Beilagen, S. G. E. I neben S. 144). Dieselbe Zeit wählte zum gleichen Zweck das angebliche Treiben der Hexen. Das war deshalb eine sehr dankbare Form, weil die Hexen doch nackt ihre Vorbereitungen treffen und nackt zum Blocksberg reiten sollen. Die zahlreichen und so charakteristischen Hexenbilder des Hans Baldung Grien verfolgen niemals einen anderen Zweck als den, in nacktem Weiberfleisch zu schwelgen und dieses sinnlich üppige Weiberfleisch in der verführerischesten Weise zu gruppieren, damit kein Fleckchen von seiner bestrickenden Lieblichkeit unerkannt bleibe. Die von Hans Baldung der Mit- und Nachwelt vorgeführten Hexlein sind deshalb auch alles andere, nur keine verabscheuungswürdigen Geschöpfe (siehe Beilage, sowie S. G. I. Beilage neben S. 120). Wenn derselbe Künstler „die Wahrheit", „die Tugend", „die Treue" oder ähnliche nichtssagende Symbole darstellte, so geschah es stets in der Gestalt eines üppig-schönen nackten Weibes, und jede dieser verführerischen Gestalten war nichts anderes als eine orgiastisch verzückte Schwelgerei in der verlockendsten weiblichen Körperlichkeit. Die Maler der italienischen Renaissance waren gemeinhin aristokratischer. Die Geldwirtschaft hatte in Italien längst zur Europa beherrschenden Geldaristokratie geführt. Weil die Gesamtkultur die ideologischen Bedürfnisse bestimmt, so holten die italienischen Maler ihre Motive und ihre Nacktheiten mehr aus dem Olymp als aus der Bürgerstube der kleinen Leute. Aber es ist im Kerne der gleiche Zweck und derselbe Inhalt, wenn Correggio, Giorgone, Sodoma, Tizian, Paolo Veronese, Paris Bordone, Palma Vecchio und Andere ihre erotisch empfundenen Frauengestalten „Venus", „Juno", „Diana" oder „Die drei Grazien" tauften. Es war auch dasselbe, wenn sie ihnen christliche Namen wie „Maria", Magdalene" oder „Agathe" gaben, denn immer handelte es sich nur darum, orgiastisch in der köstlichen Leiblichkeit des entkleideten Weibes zu schwelgen. An die Italiener reihen sich die Flamen. Was bis jetzt nur in edle Glut getaucht war, das wurde jetzt unter dem Pinsel des Rubens zu einem förmlichen Flammenmeer der Sinnlichkeit; es wurde zu einer Orgie der lebenatmenden Weibesschönheit, wie sie die Welt bis dahin noch niemals und seitdem auch kein zweites Mal in diesem ungeheuren Maßstab erlebt hat. Rubens schuf überhaupt nichts anderes als brünstige, von Sinnlichkeit strotzende, Sinnlichkeit fordernde Weibermassen. Strotzende Brüste, pralle Schenkel, üppige Lenden, tragkräftige Hüften, mächtige Leiber. Man denke an das „Venusfest" in Wien, an die „Amazonenschlacht", an den „Raub der Töchter des Leukippos", beide in München, an das „Bacchanal" in Berlin, an die Nymphen der Diana und an seine verschiedenen Gestaltungen des Parisurteils (E K. I, Bild 60, 63, neben S. 72). In diesen Bildern ist alles Orgie. Stoff, Form, Farbe, seelischer Gehalt. Das Schaffen des Rubens ist unbedingt der Begriff der Orgie in seiner höchsten Potenz. Orgiastisch in stärkstem Ausmaß, wenn auch freilich viel rustikaler, ist auch das Schaffen von Jakob Jordaens, der zu denen gehörte, die das Erbe von Rubens nach dessen Tode übernahmen. Das orgiastische Schwelgen im Nackten blüht jedoch, wie gesagt, durch alle Jahrhunderte. Orgiastisch sind in diesem Sinn die Werke der sämtlichen Künstler des Dixhuitième, der Watteau, Boucher, Fragonard. Orgiastisch sind im gleichen Sinn im neunzehnten Jahrhundert die Werke der Delacroix, Courbet, Makart, Rodin, Renoir. Ein Mann wie Courbet ist wie ein zweiter Hans Baldung, nur daß sein Können ungleich gewaltiger ist. Auch er schwelgt im strotzendsten Weiberfleisch. Das Schaffen der sämtlichen obengenannten Künstler ist ständig von der Sehnsucht nach der Orgie erfüllt; und daß es vornehmlich diese Sehnsucht ist, die ihren Pinsel geführt hat, ist an jedem einzelnen ihrer charakteristischen Werke zu erkennen. Auch das Schaffen eines solchen strengen Klassikers der schönen Linie wie Ingres ist orgiastisch. Im modernen Deutschland haben wir relativ nur wenige Künstler, die voll dieses köstlichen Geistes sind — aber unter diesen Wenigen haben wir in Max Slevogt doch einen, der nicht zuletzt deshalb unter die großen Meister gereiht werden

243, Begierde. Buchillustration von Rouveyre

Der verschossene Köcher

244. Moderne variierte Nachzeichnung nach einem galanten Stich von P. A. Baudouin

darf. Auch bei Slevogt ist das gesamte Schaffen ein einziges orgiastisches Ausleben. Ich nenne seine zahlreichen Mozartphantasien, seine Simsonbilder, seinen Ritter im Weiberzelt in Dresden, seine strahlenden Aquarellorgien zu Ali Baba usw.

Nicht weniger lang als die Reihe der orgiastischen Nacktschwelgereien ist die Reihe der Werke, in denen die aktiv betätigte Sinnlichkeit orgiastisch sich auslebt. Sehr oft sind es dieselben Werke, die ich soeben genannt habe, die auch in dieser Richtung die äußersten Höhepunkte bilden; immer aber sind es auch dieselben Meister, weil eben meist das Eine zum Andern gehört. Ich beschränke mich auf die konkrete Anführung einiger weniger charakteristischer Werke, in denen das Schwelgen im Erotisch-Aktiven geradezu zum Gipfel geführt ist. Als erstes Beispiel dieser Art möchte ich auf das berühmte Ledabild von Correggio in der berliner Staatsgalerie hinweisen. Dieses Bild ist eine aller Welt erkennbare Orgie des weiblichen Liebeserfüllens. Correggio phantasiert hier in deutlichster Weise pluralistisch; er will den ganzen Ablauf der Liebe auskosten, also verdreifacht er Leda kurzerhand, denn eine einzige Leda genügt ihm nicht zu solchem Zweck. Mit drei Ledas kann er jedoch alles zeigen, den ganzen Inhalt seiner Wunsch-

phantasie: Vorspiel, Verlauf und Finale. Die Szene ist diese: Leda badet mit ihren Gespielinnen im Weiher. Eine ganze Anzahl von Schwänen ist herangerauscht, und alle sind von derselben intensiven erotischen Begierde getrieben. Die jüngste von Ledas Gespielinnen, die in dem Metier der Liebe anscheinend noch ein vollständiger Neuling ist, sucht den gegen sie andrängenden Schwan ernstlich abzuwehren. In der Mitte des Bildes, ganz im Vordergrund und völlig en face sitzt Leda mit freiwillig gespreizten Schenkeln und empfängt eben in ihrem Schoße die stürmischen Huldigungen des Zeusschwanes. Aus Ledas Zügen und Haltung leuchtet die ganze seelische Beglücktheit des Weibes ob der Wonnen, die ihm so verschwenderisch zuteil werden. Die dritte und letzte Etappe repräsentiert eine ältere Gespielin der Leda, die sich, nach vollbrachtem Werk, schon wieder zum Ankleiden anschickt, denn eine Dienerin reicht ihr eben das Hemd. Sie schaut beglückt und dankbar einem Schwane nach, der sich bereits wieder in die Lüfte erhebt. Links im Busche schlägt zu all diesem Tun ein schöner Cupido zärtlich die Saiten. Das Ganze ist ein überaus köstliches Märchen, aber es ist das orgiastische Märchen vom intensivsten erotischen Genießen des Weibes ... Als zweites Beispiel orgiastisch sich austobender Sinnlichkeit nenne ich das unvergleichliche Kirmesbild des Rubens im Louvre, das übrigens eine direkte Orgie des erotischen Genießens sein will und sein soll. Rubens sehnt sich nach der orgiastischsten Form des derbsten Austobens der Sinne, nach wilden saugenden Küssen, nach Weiberumkrallen, Röckeheben, kurz nach all den derben Handgreiflichkeiten angriffslustiger Männlichkeit. All das will er künstlerisch erleben. Mit den feinen Damen der guten Gesellschaft kann er dies natürlich nicht. Aber er kann es in der Rolle des brünstigen, weibstollen Bauern mit strammen, ebenso brünstigen und mannstollen Bauernweibern. In dieser Verkleidung kann es obendrein als Symbol ungeschwächter Naturkraft gelten; also erlebt Rubens die von ihm — der derart schöpferische Künstler ist niemals ein simpler Chronist! — ersehnte Orgie der Handgreiflichkeiten in dieser Verkleidung. Was er auf diese Weise geschaffen hat, ist tatsächlich zu der kühnsten erotischen Orgie der großen Kunst geworden, außerdem freilich auch zu einem ihrer ganz großen Besitztümer (S. G. I. neben S. 304) ... Ich begnüge mich mit diesen beiden besonders charakteristischen Beispielen und erwähne nur noch die Tatsache, daß das orgiastische Drängen der Antike sich in der gleichen künstlerisch potenzierten Weise ausgelebt hat. Als Beleg verweise ich auf die in Bild 12 wiedergegebene griechische Henkelschale aus dem sechsten Jahrhundert v. Chr. Dieses Vasenbild ist der klare Ausdruck der pluralistisch eingestellten erotischen Phantasie des Mannes im Allgemeinen und seines Schöpfers im Besonderen.

Es sind ausschließlich Tafelbilder, was ich bis jetzt genannt und beschrieben habe. Aber alles, was an Orgiastischem in ihnen gestaltet ist, kulminiert doch erst im Freskobild, dieser gewaltigsten Manifestation höchster zeitlicher und höchster individueller Potenz. Auch hier will und muß ich mich mit der Anführung einiger weniger klassischer Beispiele begnügen. Die Fresken des Giotto, seine Marienlegenden sind lieblich, sind voll der Ruhe, und doch sind sie eine große Orgie. Giotto hat das bis dahin Landläufige gewaltig überschritten, und zwar dadurch, daß er die starre Unbeweglichkeit der Kunst gelöst und Bewegung und Handlung in sie gebracht hat. Giotto hat zum erstenmal den Gefühlen und den Leidenschaften individuell differenzierte Formen geprägt. Dadurch aber wurde sein Schaffen, wurden seine Fresken in Padua, Rimini, Ravenna, Assisi und an anderen Orten zur Orgie einer über alle seitherigen Grenzen hinausdrängenden Phantasie. Nicht mehr eine überirdische, sondern eine rein irdische, ganz heidnische Liebe blüht aus dem Fresko „Der Triumph der Venus", mit dem Piero degli Franceschi den Palazzo Schifanoja zu Ferrara geschmückt hat. Es ist die ewige, ungetrübte, sonnige Liebeslust, aber auch sie ist orgiastisch aufgefaßt. Vervielfacht ist das Glücksempfinden, denn jede einzelne Kreatur nimmt beseligt daran teil; jede ist Schale und Spiegel des zärtlich erlebten Liebesglücks (E. K. I. Bild 25) ... Solche selige Zeiten neigen sich am Ausgang des Quattrocento ihrem Ende zu. Das schwärzeste Unheil — Krieg, Syphilis, Pest — bricht wie ein unabwendbares Verhängnis über die Menschheit herein. Das Grauen zieht orgienhaft auch in die Kunst ein. Fegefeuer und Hölle hören auf, Orte zu sein, wo man bloß durch neckisches Kitzeln zum Grimassieren gebracht wird; sie werden zu den fürchterlichsten Folterkammern, aus denen der Schrei der diabolisch Gequälten entsetzt und nie endend zum Himmel steigt. So hat der schon erwähnte Luca Signorelli diese Motive in seinen überweltlichen Fresken im Campo Santo zu Pisa und in der Capella nuova zu Orvieto gestaltet. Diese auch formatlich riesengroßen Werke sind im Ganzen angeschaut trotz ihrer grandiosen Gliederung eine fast unübersehbare Orgie von künstlerisch gestalteten Menschenleibern; im Besonderen sind sie aber auch in ihren Hauptstücken die für die Vorstellung qualvollsten Orgien, die sich denken lassen. „Der Triumph des Todes" in Pisa und „die Hölle" in Orvieto können als nicht mehr zu übersteigernde Orgien des Sadismus bezeichnet werden. Jedenfalls waren sie es für jene Zeiten, die an die Möglichkeit und Tatsächlichkeit solcher Höllenstrafen glaubten. Auch Michelangelo hat in seinem Jüngsten Gericht diesen Sadismus im Quälen nicht überboten, ihn höchstens annähernd erreicht.

37*

245. Ihr Empfangskostüm. Tuschzeichnung von P. Louys

Über den genannten Fresken des Signorelli lasten das Grauen und die Qual wie eine fürchterliche atemraubende Wolke.

Mit dem grandiosen Jüngsten Gericht des Michelangelo an der Stirnwand der Sistina in Rom war das erste große Geschlecht der Freskenmaler erloschen, — die schöpferisch zeugende Kraft der Zeit war erschöpft. Hundert Jahre verstrichen, bis in Rubens der nächste große Offenbarer des Freskostils erschien. Sein Schaffen ist selbst in den kleinen Bildern immer grandios freskohaft. Das Freskenhafte, das immer ins Monumentale Gehende ist tatsächlich der Gesamtstil des Rubens. Aber er hat auch wirkliche Fresken geschaffen, ebenso Bildserien, die die Rolle von Fresken spielen sollten. Es sind dies die alles überragenden Kreuzigungsbilder im Dom von Antwerpen, die Deckengemälde für die antwerpener Jesuitenkirche, das Leben der Königin Maria von Frankreich im Louvre und das sogenannte Kleine jüngste Gericht. Wenn etwas die Kraft und den Drang von Rubens zur Orgie klassisch erweist, so ist es die riesige Bildfolge vom Leben der Königin Maria. Es war ein Leben, das nichts umfaßte als Geburt, Heirat, Tod. Aber er gestaltet es zur strotzendsten Fülle des Erlebten und menschlich Erlebbaren. Gleichwohl, was ist diese Orgie gegen das Kleine jüngste Gericht? Die kühnste und zügelloseste Idee, die es geben kann, schwebte Rubens bei diesem Werke vor: die Notzucht am Weibe. Und zwar nicht bloß an einem einzigen, sondern an unzähligen Weibern. Der bürgerliche Mensch kann sich eine solche Tat natürlich nicht leisten, aber der Teufel kann es, und indem man die Sache in diesem Kostüm zeigt, wird sie obendrein zu einem Gott und den Menschen gefälligen Werk. Also gestaltet Rubens unter der Maske des Teufels die von ihm erphantasierte Notzuchtsorgie, — es ist dasselbe Verfahren wie beim Kirmesbild. Eine einzige ungeheure Notzuchtsorgie und nichts anderes ist das Kleine jüngste Gericht. Jeder kleine oder große Teufel fischt sich aus dem Riesenstrom der Verdammten ein üppiges verführerisches Weib heraus und notzüchtigt es gewissermaßen gleich auf der Stelle. Von religiösem Inhalt ist in dem ganzen Bilde keine Spur. Die üppigen Weiber mit den herrlichen zur Schau liegenden Brüsten, Hüften, Lenden und Gliedmaßen sind über diese Art Verdammnis garnicht entsetzt, sondern völlig einverstanden mit dem Schicksal, das ihnen droht oder schon zuteil wird. In Werken wie diesem oder wie dem Kirmesbild ist das Grundgesetz des orgiastischen Produzierens, der pluralistische Untergrund als entscheidende Triebkraft restlos entschleiert...

Die bürgerliche Entwicklung hat bis jetzt keine dritte Periode von solch elementarer Urkraft des Schöpferischen gezeitigt wie die beiden ersten. Darum kam auch kein neuer Freskostil von ähnlicher Größe seither wieder in die Welt. Gewiß wurde manches schöne Freskobild auch im neunzehnten Jahrhundert geschaffen Ich erinnere an die Werke des Puvis de Chavanne und an die Hodlers. Aber sie verblassen völlig neben den vorhin genannten Werken.

Erwähnt sei hier noch kurz, daß die Literatur selbstverständlich in ihrer Art gleichartige Schöpferorgien aufzuweisen hat. Ich nenne die von aller Welt wenigstens dem Namen nach gekannte göttliche Komödie des Dante. Dieses Werk ist das größte Freskobild der Weltliteratur und ist eine Orgie des dramatischsten Erlebens. Ein literarisches Fresko und eine Orgie der sinnlichsten Expansion ist die Pucelle von Voltaire. Orgiastisch, wenn auch freilich nicht im Freskostil, sind die galanten Werke des genialen Wieland; das Gleiche gilt von einer ganzen Reihe Dichtern der beiden jüngsten Generationen, von denen ich aus der Reihe der bekanntesten nur Verlaine, Hamerling und Richard Dehmel nenne, um wenigsten einige konkrete Namen anzuführen. Orgiastisch und zugleich freskohaft in sehr stolzer Form sind dagegen die Werke eines Byron, Shelley, Lenau, Balzac, Maupassant, Zola, Anatole France. Ich zitiere aus dem Nachlaß Lenaus die folgenden Verse als kurze Probe:

Den Zauberkreis, den unermeßlich weiten,
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten
Möcht' ich durchziehn im Sturme des Genusses,
Am Mund der Letzten sterben eines Kusses.
O Freund, durch alle Räume möcht' ich fliegen,
Wo eine Schönheit blüht, hinknien vor Jede,
Und, wär's auch nur für Augenblicke, siegen.
Ja, mit den Zeiten selbst leb' ich in Fehde.
Wenn ich ein schönes Mädchenkind erblicke,
So muß ich grollen dem Geschicke,
Daß ich und sie nicht wurden Zeitgenossen;
Ich bin ein Greis, bis ihre Blüt' erschlossen.
Und schau' ich eine stattliche Matrone,
Von der noch jetzt entzückte Alte sagen:
„Einst war sie reizend, aller Schönheit Krone!"
So möcht' ich wandeln in vergangnen Tagen.
Zusammenwerfen möcht' ich Raum und Zeit,
Die Leidenschaft ist wild und überschwänglich;
Weil sie der Durst verzehrt nach Ewigkeit,
Drum seht ihr sie so flüchtig und vergänglich.

Die Leidenschaft ist vom Durst nach Ewigkeit verzehrt. Mit diesen Worten hat Lenau sehr klar die Triebkraft erkannt, die in ihrem Gipfel zur Orgie führt. —

*

Après. Auch das Hernach gehört in seinen verschiedenen, auf die Liebeserfüllung folgenden und an sie anknüpfenden Situationen zu den in der Kunst sehr häufig gestalteten Motiven. Denn auch in der Gestaltung dieser verschiedenen Situationen vermögen sich eine Reihe der wichtigsten männlichen Wunschphantasien, sowohl solche ganz allgemeiner als auch solche ganz spezieller Art auszuleben und zu erfüllen.

Gewiß würde auch hier zur Erklärung der Häufigkeit der Gestaltungen dieses Motives schon der eine Grund vollkommen ausreichen, daß es sich in jedem Fall und in jeder Variation um einen äußerst pikanten Stoff handelt, der die Phantasie ständig mit zwingender Gewalt zu dem stattgefundenen Pendant und allen den dabei erlebten Wundern zurückführt. Man denke bloß an die unkomplizierteste Gestaltung dieses Motives, an die direkte Situationsschilderung, die in stärkstem Maße der allgemeinen männlichen Wunschphantasie entspricht. Das Derangée, in dem sich die Frau nicht nur in ihrer Toilette, sondern in jeder ihrer Bewegungen und darum gewissermaßen in ihrem ganzen Wesen in den auf den durchlebten Orgasmus der Sinne folgenden Minuten befindet, wirkt auf die männliche Phantasie überaus faszinierend. Also gestalten die Künstler schon aus diesem einen Grunde mit großer innerer Begeisterung alle mög-

246. Après. Radierung von Rudolf Großmann

247. Die letzten Vorbereitungen. Radierung von Louis Legrand

lichen Motive, die hier in Frage kommen. Diese sind, um nur die bevorzugtesten zu nennen: der Augenblick, in dem die galante Freundin den beglückten Liebhaber zärtlich verabschiedet (Bild 225); die inständig erhobene Forderung „verschwiegen zu sein", (Bild 221); die bange Sorge der Ängstlichen, die ihrem Freunde zuflüstert, „ob er wenigstens vorsichtig gewesen sei" (S. G. III Bild 371); die Angst der ungetreuen Gattin, die sich im Absteigequartier des Hausfreundes verspätet hat und sich nun in aller Hast in ihre Kleider stürzt, um zu Hause keinen Verdacht zu erregen (Bild 81); und ganz besonders oft und in allen erdenkbaren Variationen das Lendemain der Neuvermählten (Bild 207, 208, 216, 217; K. d. e. V. 4. Aufl. neben S. 208; vergl. weiter E. K. I 216, 217; S. G. I Bild 2, S. G. II neben S. 192, neben S. 336; S. G. III neben S. 320).

Zu dieser nächstliegenden, rein in der verführerischen Pikanterie der Situation begründeten Antriebskraft gesellt sich eine zweite, die zwar auch nicht weniger durch Pikanterie bedingt ist, die aber wesentlich tiefer im Gesamtproblem des Lust-Erlebens verankert ist, und die darum im Grunde viel bedeutsamer ist. Das ist das Schwelgen in der Erinnerung der genossenen Freuden. Hierdurch wird die schöpferische Phantasie ganz außerordentlich erregt. Und auch dieses ist sehr naheliegend. Wir wissen, daß die oberste Tendenz alles Lusterlebens auf Verewigung der Lust geht. Wir wissen aber außerdem, daß selbst durch die ausgedehnteste Verlängerung der Vorlust und durch das weiteste Hinausschieben der Endlust diese Tendenz immer nur in einem sehr bescheidenen Umfang erfüllt werden kann. Wenn dieses Ziel der Verewigung der Lust also irgendwie erreicht werden soll, so kann es nur auf dem Umwege über die Phantasie, d. i. durch das Schwelgen in der Erinnerung, erreicht werden. In der Tat wird auf

248. An der Schwelle der Hochzeitsnacht. Tuschzeichnung von L. de Beauvais. 1912

diesem Wege für die menschliche Lustbereicherung unendlich viel, wenn nicht gar das Wichtigste erreicht. Zu diesem wichtigsten Resultat kommt es deshalb, weil erst durch das Nacherleben der realen Erlebnisse in der Erinnerung diese in ihren Details für unsere Vorstellung fixiert werden; also werden sie erst auf diese Weise zu unserem sicheren Besitz. Ja sogar zu noch viel mehr: dadurch, daß das, was im tatsächlichen Erleben in seinem Gesamtumfang oft nur eine kurze Spanne Zeit, mitunter nur Minuten oder gar nur Sekunden gedauert hat, beim Rückerinnern in alle seine Einzelstadien zerlegt werden kann, — dadurch wird das Genossene in seinem wahren Inhalt wesentlich übersteigert. Aber gerade durch diese Form der geistigen und seelischen Übersteigerung der Wirklichkeit gelangt das Erlebte in die Höhe des Ersehnten und wird damit zur vollen Erfüllung. So kommt es, daß schöne Erinnerungen zu allen Zeiten und von allen stark empfindenden Individuen als der köstlichste Besitz geschätzt werden. Was von schönen Erinnerungen im Allgemeinen gilt, das gilt selbstverständlich in besonders intensiver Weise von den intimsten unter ihnen. In den von mir schon mehrfach zitierten Gesprächen der Aloisia Sigaea lese man die folgende Stelle:

„Und ebenso süß, wie es ist, diese Wonnen zu kosten, ist es auch, sich ihrer zu erinnern. Manche finden in der Erwartung oder in der Erinnerung des Genusses den höchsten Genuß, erblicken in deren Schilderung eine Wonne, wie ihnen die Handlungen selber sie nicht boten. Beim wollüstigen Nest deiner Liebesfreuden, Aloisia: Die Wonne gewinnt Dauer erst in der Erinnerung, denn sonst entschwindet sie uns, da sie ja, ach! so schnell dahin ist. Aber wenn unser Gedächtnis sie herbeiruft, dann wachsen

sie von selber und werden größer. Willst du angenehm und glücklich leben? Dann ernte Früchte, pflücke Rosen in den Gärten der Venus."

Man lese weiter als Beispiel aus der neuesten Zeit das folgende ekstatisch empfundene Gedicht von Max Brod:

Heut küßt ich dich noch. Noch warst du mein.
Ich küßte dir Nacken und Backen.
Doch morgen wirst du die Koffer packen
Und ich bin allein.

Ich bitte dich, Mädchen, dies Fläschlein gib
Heut Nacht in dein Bett. Ich sage
Den Ort dir genau. Ach mir zulieb
Erdulde die kleine Plage.

In deine Achsel sanft angepreßt,
Vom zarten Fleische umgeben,
In deines Armflaums sanft wärmelndem Nest
Laß schlafen, laß schlafen dies Fläschchen fest,
In deinen Gerüchen laß schweben!

O treulich atmet das Wässerlein
Und saugt mir dein holdes Duften ein.
Und bist du auch weit . . .

Das Zauberfläschchen wird noch nach Jahren
Ein Echo, ein Träumen der Süßigkeit
Von deinem jungen Leibe bewahren,
Von deiner Umarmungen Überschwang,
Für die ich dir danke mein Leben lang!

In den bildenden Künsten begegnet man bei der Gestaltung dieses Motivs derselben ekstatischen Intensität. Weil der Mann in der Kunst stets das Subjekt und die Frau für ihn stets das Objekt ist, darum verlegt er die Darstellung der Wonnen des Schwelgens in der Erinnerung auch stets in die Frau. Er zeigt, wie ungeheuer diese Wonnen sind, indem er die in erotischen Erinnerungen schwelgende Frau zu einem einzigen von höchster Sinnenlust lodernden Feuerherd wandelt. Wenn er die Frau so darstellt, so tut er es, wie ich schon in dem Abschnitt „Das Crescendo in der Liebe" darlegte, weil sie seinen Wünschen so am meisten entspricht. Man vergleiche als Beispiel den Kupferstich „In Erinnerungen schwelgend" (siehe Beilage) von dem galanten Rokokokünstler Schall, von dem eine Reihe der berühmtesten galanten Stiche des achtzehnten Jahrhunderts stammt (F. i d. K. Beilage „Die gefällige Zofe"). Als weitere gleichartige und ebenso bezeichnende Beispiele vergleiche man auch die folgenden, ebenfalls schon in dem Abschnitt „Das Crescendo in der Liebe" von mir beschriebenen Bilder „Die Liebesbereite", „Die Verliebte", „Das gefährliche Beispiel", „Ich möcht, ich hätt' usw.", „Des Mädchens Traum", „Verliebte Gedanken" und „Am Morgen" (Bilder 154, 162, 163, 171, 172 und Beilagen).

249. Aktzeichnung von Max Pechstein

An diese, aus der allgemeinen männlichen Wunschphantasie geborenen Gestaltungen des Nachher reihen sich auch noch solche, die ganz speziellen Antrieben entsprechen. Das heißt: auch gegenüber diesem Motiv treten außerdem noch alle jene Triebkräfte in Erscheinung, die wir auch sonst schon bei der künstlerischen Gestaltung der Lusterfüllung kennen gelernt haben; selbstverständlich sind auch sie ohne Ausnahme mit der naturgemäßen Pikanterie dieses Stoffes kombiniert. Die wichtigsten dieser besonderen Triebkräfte, die hier in Frage kommen, sind die Gestaltung des männlichen Triumphgefühls zum Zwecke der Erhöhung des eigenen Persönlichkeitsgefühls, die Übersteigerung der Wirklichkeit zur Erlangung des unentbehrlichen seelischen Gleichgewichtes, und schließlich die Tendenz der Entwertung der Frau, — der

Hier können ei m ja Schwimmhäute zwischen die Zehen wachsen. bis mal ein Herr [illegible]

Flaue Saison. Zeichnung von Ernst He[illegible]

[illegible] Langen, München

250. Nachher. Illustration zu Lukians Hetärengesprächen von Gustav Klimt

man immer und immer wieder begegnet — um auf diesem Umweg ebenfalls zur Erhöhung des eigenen Persönlichkeitsgefühls zu gelangen. Das männliche Triumphgefühl als Dokumentierung eines berechtigten Ichgefühls, oder als Ausdruck des Stolzes über das Oben-sein, wie es Alfred Adler bezeichnet, können wir in allen den Darstellungen erkennen, wo das behagliche Ausruhen des Mannes nach vollbrachter Tat gestaltet ist, oder wo er sich in dieser Stimmung, sich behaglich räkelnd, bereits zu neuen Taten rüstet, was in der spezifisch erotischen Kunst ein immer wieder auftauchendes Motiv ist. Als konkretes Beispiel verweise ich auf die in Bild 252 wiedergegebene Originallithographie von Adolf Willette. Auch ein Teil jener mannigfachen Darstellungen kommt hier in Frage, wo ein Nebenbuhler in irgendeiner Form siegreich aus dem Felde geschlagen ist. Im Allgemeinen darf man jedoch gerade gegenüber diesen Darstellungen niemals den wichtigsten, von mir bereits im ersten Teil hervorgehobenen Umstand aus den Augen lassen, daß gemeinhin nur der Unbefriedigte über die Liebe künstlerisch gestaltend philosophiert. Weil die Kunst in erster und in letzter Linie Wirklichkeitsersatz ist, und nur scheinbar oder in sehr beschränkter Weise Chronik des erlebten Lebens, darum belegt sie eben auch viel häufiger und außerdem viel beweiskräftiger das Negative als das Positive. Auf Grund dieser inneren Zusammenhänge dreht es sich auch ausnahmslos um etwas ganz anderes, wenn wir in der Kunst den so häufigen Höchststeigerungen des männlichen Triumphgefühls begegnen, das ist also dem Matador in Eroticis, dem auf der ganzen Linie siegreichen Don Juan, dem Helden von erfolgreichen Vergewaltigungsszenen, für die die große Kunst die klassischen Titel „Frauenraub", „Raub der Sabinerinnen" usw. hat. Man kann ganz ruhig sagen, daß es sich in diesen und ähnlichen Motiven nur sehr selten um die Gestaltung eines begründeten Triumphgefühles handelt, dafür um so häufiger um Übersteigerungen in der Idee. Um ein konkretes und leicht nachprüfbares Beispiel zu geben, zitiere ich hier nochmals Lenau, und zwar die folgenden triumphierenden Zeilen aus dem Schlußgesang seines Don Juan:

Ich habe manches Weib mit starken Krallen
Aufs Lager des Verlangens hingerissen,
Und fühlte nie was von Gewissensbissen,
Wenn sie aus meinem Bett ins Grab gefallen;
Denn reich vergalt ich ihr in einer Stunde,
Was ich zerschlug, wie Hagel das Getreide,
An blödem Glück, an matter Herzensfreude;
Sie ging nicht stumpf und unerquickt zu Grunde.
Ich hatte sie entrückt dem schnöden Gleise,
Worin sonst Frau'n verkommen sacht und leise;
Sie träumen Liebe, lachen, weinen, beten,
Und haben, welkend mit den Werkeljahren,
Die hohe See der Wonne nie befahren,
Das Eiland ihrer Sehnsucht nie betreten.
O Tropenland der heißen Liebeskraft!
O Zauberwildnis tiefer Leidenschaft!
Wo vollen Schlags die trunknen Herzen wallen,
Wo, wie der Leu sich auf die Beute schwingt,
Der Liebestrieb hervor urplötzlich springt,
Um das entzückte Opfer anzufallen! —

Don Juan ist in diesem Fall Lenau, denn diese Dichtung Lenaus ist eine rein persönliche Wunschdichtung. In ihr ist nur Eigen-Ersehntes, niemals wirklich Erlebtes gestaltet. Es ist also nichts anderes als der Ausdruck der überkompensierten Ohnmacht des leidenden und schwächlichen Dichters, die immer

251. Heiße Träume. Tuschzeichnung von J. Fennecker. 1920

nur will, und nur das Wenigste zu vollbringen vermag, die immer auf halbem Wege stehen bleibt und die größten Pläne unvollendet läßt. Die Sehkraft des Dichters reicht natürlich nicht aus, die Wirklichkeit zu zwingen, aber sie ist unbeschränkter Gebieter im Reiche der Phantasie, also schließt sich Lenau wenigstens deren Tore sperrangelweit auf. Und das ist das ewig gleiche Rezept von Tausenden seit ebensoviel Tausenden von Jahren . . .

Das Weib nicht nur zu verführen, nicht nur „zu Fall zu bringen" wie der spießbürgerliche Jargon lautet, sondern es obendrein durch den Sieg über seine Tugend zu entwerten, soll der Genußgipfel des männlichen Machtgefühls sein. Choderlos de Laclos läßt in seinem Briefroman „Gefährliche Liebschaften" seinen Helden das Folgende berichten:

„Erst beim ersten Tagesgrauen kam ich wieder in mein Zimmer und war ganz kaput von Ermattung und Schlaf. Und doch habe ich beides der Begier geopfert, heute morgen beim Frühstück zu erscheinen. Ich liebe bis zur Leidenschaft die Mienen des nächsten Tages. Sie können sich von diesen keine Vorstellung machen. War das eine Verlegenheit in der Haltung! Und ein behinderter Schritt! Und die Augen immer niedergeschlagen und so umrändert! Das sonst so runde Gesicht war ganz lang geworden. Es war sehr spaßhaft."

Eine solche Entwertungsabsicht gegenüber der Frau verfolgen überaus zahlreiche bildliche Gestaltungen des Hernach. Gewiß ist diese Absicht nicht immer klar ausgesprochen, sondern meist verschleiert, aber bei einiger Überlegung ist sie doch erkennbar. Ich erinnere an zwei typische Motive in dieser Richtung: an die Gestaltung der Reue nach der Tat, für die es in der großen Kunst die büßende Magdalena als klassische Prägung gibt, und an die der Trauer um die verlorene Jungfrauschaft, für die die bekanntesten Symbole die Trauer um den zerbrochenen Krug, um den zerbrochenen Spiegel, um das zerbrochene Ei usw. sind (Bild 195, 197). Die Frau ist in solchen Gestaltungen als reuig und traurig dargestellt, weil sie weiß, daß sie durch ihre Hingabe an den Mann das verloren hat, was in der bürgerlichen Gesell-

schaft ihren besonderen Wert als Frau ausmacht, nämlich das so kostbare Gut der Jungfrauschaft. Sie ist „gefallen", sie ist nach den landläufigen Begriffen minderwertig geworden. Das heißt: der Künstler unterstreicht gerade diesen Punkt der eingetretenen Minderwertigkeit, und zwar tut er es auf die Weise, daß er durch die Trauer und Reue der Frau diese zum Kronzeugen gegen sich selbst macht. Daß sie minderwertig geworden ist, ist nicht nur seine Ansicht, es ist auch die ihrige; denn sonst wäre sie ja nicht traurig. Die prickelnde Pikanterie, mit der die sämtlichen büßenden Magdalenen und die um ihre verlorene Jungfrauenehre trauernden Mädchen dargestellt sind, ist ein Firnis, der die — gewiß sehr oft unbewußt verfolgte — Grundtendenz dieses Motives, die Entwertung der Frau auf diese Weise herbeizuführen, gewiß manchmal stark verschleiern kann, aber sie niemals ernstlich aufzuheben vermag. Die Entwertungstendenz kommt sogar in den Darstellungen, wo die Pikanterie der Situation nach Möglichkeit gesteigert ist, am unwiderleglichsten zum Ausdruck. Man beachte: Die Frau wirkt in der Trauer über ihre erotische Niederlage doppelt verführerisch auf die Sinne des Mannes, also verlockt es ihn ebenso stark, sie von Neuem zu verführen, d. h. sie noch mehr zu entwerten. „Gibt es etwas Verlockenderes als eine solche Büßerin zu verführen?" Diese Worte sind sicher Hunderttausende von Malen vor Correggios berühmter büßender Magdalena erklungen. Das ist aber noch der zahmste Ausdruck der männlichen Genußphilosophie, die in der Entwertung der Frau gipfelt. Ihre raffinierteren Formulierungen, wie sie die sogenannten Frauenbezwinger geprägt haben, denen die Frau nur Objekt der Lust ist, lauten: „Es ist der größte Leckerbissen, eine über ihre Verfehlungen Reuige erneut zu verführen" (Laclos) und „Nichts kommt dem Triumphgefühl gleich, eine Frau zu genießen, der noch die Tränen über ihre erste Niederlage in den Augen stehen" (Richelieu). „Man" fühlt sich als restloser Sieger, weil man die Frau sogar in dem Zustand, wo sie zum Selbstbewußtsein erwacht ist — denn das drückt ihre Trauer aus — erneut zum gänzlich willenlosen Objekt der rein sinnlichen Lust degradiert hat. Das aber ist ihre intensivste Entwertung: Eine Darstellung, die die Gedanken in eine solche Richtung lenkt, ist von den gleichen Tendenzen erfüllt (Bild 246, S. G. II 22, 52, 77, 253, 257, 279; S. G. III 101).

Ganz offen, so daß es gar keiner weiteren Begründung mehr bedarf, liegt die Tendenz der Entwertung der Frau in allen den Gestaltungen des Hernach zutage, wo diese Situation mehr in der Richtung der erotischen Unersättlichkeit der Frau pointiert ist (Bild 212). Als besonderes klassisches Beispiel hierfür verweise ich auf den berühmten Kupfer „After" von Hogarth (E K. I. Bild 241). Natürlich gehört das Gestalten des Encore une fois in weiblichem Munde (S. G. III Bild 314) außerdem in den Bereich der allgemeinen männlichen Wunschphantasie, weil die begehrende Frau dem Manne die sicherste und intensivste Erfüllung seines Lustverlangens garantiert.

Erwähnt mag noch werden, daß auch die meisten der vielen Überraschungsszenen zum mindesten in umschriebener Form eine Entwertungstendenz gegenüber der Frau ausdrücken. Durch das Flagrant délit ist die in der Untreue ertappte Frau immer mehr degradiert als der ertappte Mann. Für ihn ist es ein Mißgeschick, für sie ist es eine untilgbare Schande; in jedem Fall, auch wenn das Recht der vergewaltigten Natur auf ihrer Seite steht, — so urteilt nun einmal die hergebrachte Moral. Und weil der Künstler mit dem Hirn und mit der Seele seiner Klasse und seiner Zeit seine Werke formt, so ist es selbst dann nichts anderes

Am Rande des Bettes

252. Originallithographie von A. Willette

38*

als diese Klassen- und Zeitphilosophie, die er künstlerisch formuliert, wenn er bewußt auch nur die Pikanterie einer solchen Situation gestaltet. Indem er dies mit innerem Behagen tut, beweist er, daß sein Fühlen durchsetzt ist mit der Wollust des sich überlegen fühlenden Mannes, der es sich leisten darf, über das zu lachen, was für die Frau eine untilgbare Schande, also die größte Entwertung bedeutet. Bei solchen Darstellungen, wo der ungetreue und ältliche Mann von der ebenfalls älteren und deshalb häßlicheren Gattin im Ehebruch mit einer jungen und schönen Rivalin ertappt wird, wie z. B. auf dem farbigen Kupferstich „Die entrüstete Herrin" von Rowlandson (siehe Beilage; vergl. auch Bild 49) handelt es sich sogar um eine dreifache Entwertung der Frau: Entwertet ist die Ertappte ob ihrer Hingabe im Allgemeinen, doppelt entwertet ist sie, weil der Mann, dem sie sich hingab, ein alter Esel ist, entwertet ist aber auch „die entrüstete Herrin", und zwar durch ihr Alter und durch ihre erschreckende Häßlichkeit. An dieser Stelle muß ein ganz besonders wichtiger Gesichtspunkt hervorgehoben werden. Die Frau wird naturgemäß durch nichts so sehr entwertet wie durch die Hervorkehrung ihres Altseins und ihrer etwaigen Häßlichkeit. Das kommt daher, weil die alte und häßliche Frau aufgehört hat, auf die Sinne des Mannes zu wirken, also Frau im erotischen Sinne des Wortes zu sein. Und als physischer Begriff des Weiblichen figuriert sie, wenn nicht einzig, so doch vornehmlich, in den objektiven Künsten. Also gibt es eine intensivere Entwertung der Frau überhaupt nicht, als durch die Unterstreichung ihres Alters und ihrer Häßlichkeit. Das Bild der alten und zugleich häßlichen Frau ist die Rache des Mannes für die vielen Qualen und Erniedrigungen, die ihm die junge und schöne Frau unablässig bereitet. Durch solche Darstellungen ist außerdem unausgesprochen stets der für den Mann wichtigste Nebengedanke ausgedrückt: Der Mann ist immer und dauernd, auch wenn er alt ist, mehr wert als die Frau. In dieser indirekten Wirkung erfüllt sich die unbewußt ersehnte Hauptwirkung solcher Darstellungen. Dieses gilt selbstverständlich für die sämtlichen Fälle, wo das Alter und die Häßlichkeit der Frau bildlich dargestellt ist, und nicht nur für die hier speziell behandelten Motive.

*

253. Aus: Der Tanz des Lebens
Originalholzschnitt von Daniel Greiner

Sechstes Kapitel

Phallische und cunnische Phantasien

Phallus und Cunnus sind naturgemäß der engste, aber zugleich auch der konkreteste Bezirk alles Erotisch-Gegenständlichen. Angesichts dieses Umstandes muß sich nicht nur jede Art erotisch stimulierter Phantasie letzten Endes an sie knüpfen, sondern es müsssn auch beide stets im Mittelpunkt sämtlicher Manifestationsformen der Auto-Erotik stehen. Die phallischen und cunnischen Phantasien in Wort und Bild, die jede Zeit und jedes Land in unübersehbarer Fülle immer von Neuem hervorbringt, sind ein ebenso krasser wie unwiderleglicher Beweis für diese Tatsache. Die drastischsten und bezeichnendsten, aber auch die häufigsten Formen dieser Schwelgereien sind jene,

wo alles Denken gänzlich auf das direkt Genitale konzentriert ist, und zwar so sehr, daß der übrige Körper oft nur noch wie ein Appendix des Genitalen wirkt, und zwar wie ein Appendix, der schließlich auch fehlen könnte. Mitunter fehlt er auch tatsächlich, so daß Phallus und Cunnus vom bloßen Objekt zum Subjekt emporgesteigert erscheinen, also zu einem auf sich allein gestellten Lebewesen verselbständigt sind. Der Phallus ist zum restlosen Begriff des Männlichen geworden. Nicht mehr der Mann, sondern der Phallus ist es, der Arme und Beine hat, und der kraft seiner spezifischen Allgewalt die Welt erobert und beherrscht. Im Wesen ebenso, dem Umfange nach jedoch nicht in gleichem Ausmaße, verhält es sich mit dem Cunnus, dem Symbol des Weiblichen; auch er wird zum selbständigen Lebewesen. Die Antike hat in ihrem berühmten Phalluskultus die klassischen Vorbilder für alles dies geschaffen (E. K. I. Bild 101 bis 130); alle späteren Zeiten, angefangen von den anonymen Künstlern des Mittelalters bis herauf zu den berühmtesten Vertretern des Phallischen in der neuzeitlichen Kunst, wie z. B. Poitevin, Gedon, Rops oder Beardsley haben immer wieder auf diese klassischen Vorbilder zurückgegriffen und sie nur zeitgemäß entsprechend ihren besonderen Wünschen und Bedürfnissen variiert (E. K. I. Bild 132–137, 149, 153, 154, 174–178, 218, 219, 224–226, 254, 260, 265, 283, 285, 288, 289, 304, 306–308, 323, 327, 332, 334, 335–342, 344, 347, 348, 383). Dieses Verfahren der Vermenschlichung von Phallus und Cunnus ist die Steigerung der Wunschphantasie in das letzte Extrem, darum aber ist sie ohne Weiteres Ausdruck der Tendenz des Orgiastischen. Weil sie dies und nichts anderes und obendrein in der allerdeutlichsten Form ist — sie ist geradezu der Beweis in nuce —, darum erübrigt es sich für mich andererseits gegenüber diesen Dokumenten, weitere prinzipielle Kommentare zu geben, und ich kann die hier vorgeführten Belege in dieser Richtung für sich allein sprechen lassen. Denn alles das, was ich in dem früheren Abschnitt „die Orgie" über das individuelle und zeitliche Wesen des Orgiastischen gesagt habe, gilt auch hier. Und noch ein Zweites erübrigt sich an dieser Stelle, das ist die Vorführung eines extra umfangreichen Belegmaterials gerade über dieses Gebiet. Hiervon kann ich deshalb absehen, weil sowohl der erste Band dieses Werkes, der „das zeitgeschichtliche Problem der erotischen Kunst" behandelt, als auch die drei Ergänzungsbände meiner Sittengeschichte das denkbar reichste Material über diesen Punkt bereits enthalten. Wem es darum zu tun ist, speziell dieses Problem eingehender nachzuprüfen, findet dort alles Nötige. Ich kann mich also an dieser Stelle sowohl im Literarischen als auch im Bildlichen auf einige besonders bezeichnende Stichproben beschränken.

254. Illustration zu einem Versspiel „Die Versuchung des heiligen Antonius" Um 1780

Ich beginne mit den literarischen Beispielen und zitiere als erstes aus den von Alexander Bernus nachgedichteten Carmina Priapeia die beiden folgenden, für das Orgiastische in der römischen Antike sehr bezeichnenden Stücke.:

Priap spricht:

Gehet fort von hier, züchtige Frauen,
Euch besudelt solch schmutziges Lied. —

Glaubst du, sie gingen, die Tugendsamen?
Nichts um alles! Auch würdige Damen
Reizt bisweilen ein riesiges Glied.

Weiter: Die Unersättliche.

Schamlose Zeichnungen aus den Büchern der Elephantis
Bringt dem gliedstarren Gotte Lalage dar und sie fleht:
Es mit ihr doch auch zu versuchen, wenn ihm bekannt ist,
Daß sie es ganz den Figuren der Bilder entsprechend versteht.

Wie gefällt dir mein Kätzchen?

255. Cunnische Phantasie von H. Fragonard

Aus dem Italien der Renaissance erinnere ich an die zahlreichen, vorwiegend in phallischen Gestaltungen sich auslebenden Novellen- und Fazetienschreiber. Wenn ich als konkrete Namen Cornazano, Morlini und Aretin anführe, so nenne ich damit nur einige Klassiker dieses Stils, von denen jeder zugleich als Typ für zahlreiche andere gelten kann, die alle ebenfalls in seiner Art schrieben. Zu den phallischen Produktionen des Aretin mag hier eine spezielle Bemerkung eingefügt sein. Weil Aretin vornehmlich als Pamphletist bekannt ist, hat man seinen beiden erotischen Hauptwerken, den „Gesprächen" und den wollüstigen Sonetten zu den Zeichnungen des Giulio Romano häufig ebenfalls satirische Absichten als Hauptziel unterschoben. Das ist falsch. Natürlich finden sich auch in diesen Werken zahlreiche satirische Seitenhiebe, aber Aretins Hauptziel ist in beiden Fällen das hemmungslose Schwelgen in phallischen und cunnischen Phantasien. Dieser Drang erfüllt ihn, und diesem Drang gibt er als hemmungsloser Sinnenmensch von wahrscheinlich starker Potenz in einer dem sinnlichen Raffinement dieser Zeit entsprechenden Weise nach. Für die Richtigkeit dieser Auffassung gibt es keinen besseren Beweis als den Begleitbrief, mit dem Aretin die sechzehn wollüstigen Sonette an den römischen Chirurgen Zatti schickte, dem er sie gewidmet hatte. In diesem von Heinrich Conrad übersetzten und in dem Vorwort zu den „Dichtungen und Gesprächen des Göttlichen Aretino" abgedruckten Briefe heißt es:

„Nachdem ich vom Papst Clemens die Freilassung Marcantonios aus Bologna erwirkt hatte, der ins Gefängnis geschickt worden war, weil er die XVI Stellungen in Kupfer gestochen hatte, bekam ich Lust, auch mal diese Bilder zu sehen, um derenwillen Giberti fortwährend schrie, man müsse den trefflichen Künstler ans Kreuz schlagen. Und nachdem ich sie gesehen hatte, ergriff mich derselbe Geist, der Giulio Romano angetrieben hatte, sie zu zeichnen. Wie in alten und neuen Zeiten Dichter und Bildhauer eine geistige Belustigung darin gefunden haben, laszive Werke zu schreiben oder zu meißeln — wie wir z. B. im Chigischen Palast jenen marmornen Satyr sehen, der einen Knaben zu vergewaltigen sucht —, so verfaßte ich zu jenen Stellungen die Sonette, wollüstigen Angedenkens, wie sie unter den Kupfern zu lesen stehen, und wie ich sie, allen Heuchlern zum Trotz, Euch widme. Hole der Teufel die erbärmliche öffentliche Meinung und die verflixte sogenannte gute Sitte, die unseren Augen verbieten, gerade das zu sehen, was ihnen am meisten Vergnügen macht. Was ist denn Schlimmes dabei, wenn wir sehen, wie ein Mann auf ein Weib hinaufklettert? Sollen denn etwa die Tiere mehr Freiheit haben als wir Menschen? Ich bin der Meinung, wir sollten Nachbildungen des Werkzeugs, das Mutter Natur aus Selbsterhaltungstrieb uns gegeben hat, als Anhängsel an der Halskette und als Agraffe am Barett tragen. Denn dies ist der Quell, dem die Fluten der Menschengeschlechter entspringen, aus dem die Ambrosia quillt, die die Feiertagsspeise der ganzen Welt ist. Dieses Werkzeug hat Euch gemacht, Euch, einen der

ersten Chirurgen unserer Tage; es hat mich geschaffen, der ich doch wahrlich nicht von Pappe bin; es brachte Männer auf die Welt, wie Bembo, Molza, Fortunio, Franco, Varchi, Ugolino, Martelli, Lorenzo Lenzi, Dolce, Fra Sebastiano, Sansovino, Tizian, Michelangelo und außer diesen alle die Päpste, Kaiser, Könige; es hat mit dem Sanctum Sanctorum all die schönen Kinder und all die wunderschönen Weiber gezeugt. Daher sollten wir Feiertage, Vigilien und Feste ihm weihen, anstatt in ein Stück Tuch es einzuhüllen. Viel eher sollten wir unsere Hände verstecken usw."

Dieses höchst interessante Schreiben ist ein klassisches Dokument einer von phallischen Vorstellungen übersättigten Phantasie: es beweist restlos, daß es Aretins Phantasie ständig dazu drängt, sich im Phallischen orgiastisch auszuleben. Mit anderen Worten: die orgiastische Natur der gesamten pamphletistischen Literatur Aretins ist durch dieses Schreiben in ihrer sexuellen Wurzel aufgedeckt.

Die deutschen Novellenschreiber und Schwankdichter des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts sind vielleicht nicht so raffiniert ausschweifend wie die Italiener, weil sie einer ungleich ärmeren und darum primitiveren Kultur entstammten, aber im Grundwesen sind sie sich logischerweise gleich. Sie beweisen ebenfalls höchst drastisch, wie ungeheuerlich das Phallische die männliche Phantasie beherrscht. Eine kurze, aber charakteristische Probe eines unbekannten deutschen Schwankdichters mag dies belegen. Sie betitelt sich:

Frau Agnes schicket nach einem, den sie zween Bundtschuh zu haben vermeint.

Ein junger übelgekleideter Gesell kam auf eine Zeit in ein Wirtshauß, darinn ein edle Wittfrau zu Herberg lag; von was Handels wegen, ist mir nit bewußt. Die Frau sich ein Weile auf das Bettlin, so in der Stuben war, gelegt hett, daran der gut jung schön Gesell nicht weit saß. Nun weiß ich nicht, was ihm in Sinn kam, oder was er gedacht, jäh das Hertz im Latz wischet ihm auf und ihm neben dem Latz gestracket hinaus fuhr. Das die Frau bälder dann der Jüngling wahrgenommen; doch so bald er das seltsam Thier heraußen vermerket, mit Scham dasselbig wieder hinein thet. Nun hätt aber der Latz an den Hosen nicht mehr denn ein Nestel; und wie er ihn an der einen Seiten hinein thät, der Gottsdieb und Böswicht ihm zu der andern Seiten wieder hinaus führe. Das die Frau aber alsbald sahe, bei ihr selbst gedacht, ihres Willens mit ihm zu pflegen, dem Gesellen bald scharf Essen zu geben. Und als der Tag vergangen, die Nacht herbei kommen und jedermann schlafen gewiesen ward, die Frau dem guten jungen Gesellen zu wissen thet bei einer ihrer Magd, da er solt zu ihr kommen; sie hätte etwas mit ihme zu reden. Der gut Gesell war der Botschaft froh, gedacht wohl, der Metzen Sonntag wär, dieweil die schönen Fräulein nach ihm schickten, sich nicht säumet, auf seine Füß sprang und mit der Magd in der Frauen Kammer gieng. Und als sie den Jüngling bei ihr sahe, jederman auß der Kamer schaffet, und sie sich freundlich gegen dem Gesellen erzeiget, sich mit samt ihm auf das Bett setzet. Der gut Jung wohl sahe, was ihr zu thun wer und warum er beschickt wär worden, mit der Frauen anfing zu schertzen und in kurtzem ihrem Willen ein Genügen thäte. Nun unter anderm die Frau ihn fragen ward, sie hätte wohl gesehen, daß er zween hätt, und ob sonst mehr Leut wären, die also wohl gestaffiert wären. „Nein", saget der Jüngling, „ich bin durch sondere Gnad von Gott also begabt worden; dann ich sonst jemand also weiß weder ich." Die Frau dem Jüngling gantzlich glaubet und den andern auch zu versuchen begehren warde. Und der Jüngling, der nun etlich Meil auf dem einen Roß geritten war, aufsaß und noch mannig Meil vor Tage ritte. Ich weiß nicht, wie der Jüngling mit der Frauen handlet, aber er gefiel ihr so wohl, daß sie ihn nicht mehr wollt von ihr lassen. Ihn etliche Wochen bei ihr behielt, von neuem kleidet und gern gar, wenn es des Jünglings Will gewesen wer und ihr darvon nicht Schand zugestanden wär, bei ihr behalten hätte. Aber dem Jüngling solchs in die Länge so streng zutreyen nicht müglich sein wollt und nach etlichen vergangnen Tagen Urlaub nahm, sich mit der Frauen letzte und mit großen Unmuth der Frauen von dannen schied. Gott geb allen guten Gesellen solche gute Herberg! Amen.

Daß der unbekannte Verfasser dieser Erzählung neben seinen ausgesprochen phallischen Absichten außerdem von dem Wunsch erfüllt war, das Weib ob seiner angeblich übernatürlichen Sinnenlust vor sich zu entwerten, bedarf nach dem früher über diesen Punkt Gesagten keiner weiteren Begründung.

Aus der französichen Literatur dieser Epoche gebe ich die folgenden von Margarethe Beutler übersetzten Epigramme des Clement Marot:

Von dem Studenten und dem kleinen Fräulein

Ein Herr Student vergnügte sich
Mit einem hübschen Jüngferlein.
Er lobt ihr Körperchen: „Wie liebe ich
Die zarte Brust! Wie ist der Schenkel fein!
Und ach! Wie ist das süße Stellchen klein!"
— „Hoho, mein Herr," erwidert sie empört,
„Es ist zwar klein — allein Gott tut hinein,
Verlaßt Euch drauf, — das, was hineingehört!"

Ländliche Scherze in Irland

Farbiger englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1812

Nach der Hochzeit

Am Morgen nach der Hochzeit sah man nach,
Ob nicht vielleicht die Frau gestorben wäre,
Und ob der Gatte seiner Pflicht entsprach . . .
Natürlich — der sagt ja und ruft zum Zeugnis her
Sein junges Weib, ob er nicht tüchtig sei,
Er bittet sie: „Der Wahrheit gib die Ehr'!
Sechs gute Nummerchen! Was will man mehr?"
„Sechs," sagt sie, — „doch ich machte davon drei!"

Eine feine Rechnung

„Ach!" sprach er, „wie viele Schulden
Macht man um der Liebsten Schoß!
Glaubt mir, Süße, jeder Stoß
Kostet mich zwei blanke Gulden."
Ei, da fuhr sie zornig los:
„Euer Hirn ist eingerostet,
Stoßt doch so oft, daß der Stoß
Euch nur einen Heller kostet."

Diese pointiert-geistreichen Epigramme sind ebenso bezeichnend für das Phallisch-Orgiastische in der Phantasie des Marot, wie für die Tatsache, daß der französische Esprit in den Marotschen Epigrammen zum erstenmal seine klassische Form fand

Aus dem 17. Jahrhundert und ebenfalls aus Frankreich sei an die umfangreichen, von mir schon mehrfach zitierten „Gespräche der Aloisia Sigaea" von Meursius erinnert, die an Phallischem und an Orgiastischem den Werken des Aretin nichts nachgeben Das Werk des Meursius, hinter dem sich der Grenobler Advokat Nicolas Chorier verbirgt, und das zu den verbreitetsten Werken der erotischen Literatur aller Zeiten gehört, fingiert eine Satire auf die Frauen im Allgemeinen, und zwar speziell auf deren Unkeuschheit und Unersättlichkeit im Geschlechtsgenuß. Im Besonderen soll es eine Satire auf ganz bestimmte Damen der besten Gesellschaft von Grenoble sein. Aber diese Fiktion ist, wie so oft, so auch in diesem Fall nur ein Deckmantel. In Wahrheit verbirgt sich unter diesem Deckmantel eine rein männliche Wunschphantasie, die sich die Frauen so wünscht, wie sie sich in der Schilderung des Chorier gebärden, daß sie sich in der Weise unter sich und mit ihren Liebhabern unterhalten, wie er es ihnen in den Mund legt. Denn so verspricht der Umgang mit ihnen die wollüstigsten Genüsse Weil Chorier in seinen erotischen Wunschphantasien vielleicht noch mehr ins Detail geht als jeder andere erotische Schriftsteller, und weil er ein so umfangreiches Genußrepertoire in seinen fast dreihundert Seiten umfassenden sieben Gesprächen behandelt, darum bildet sein Werk ein überaus wichtiges psychologisches Dokument zur Erkenntnis des Umfanges der männlichen Wunschphantasie.

FRONTISPIECE.

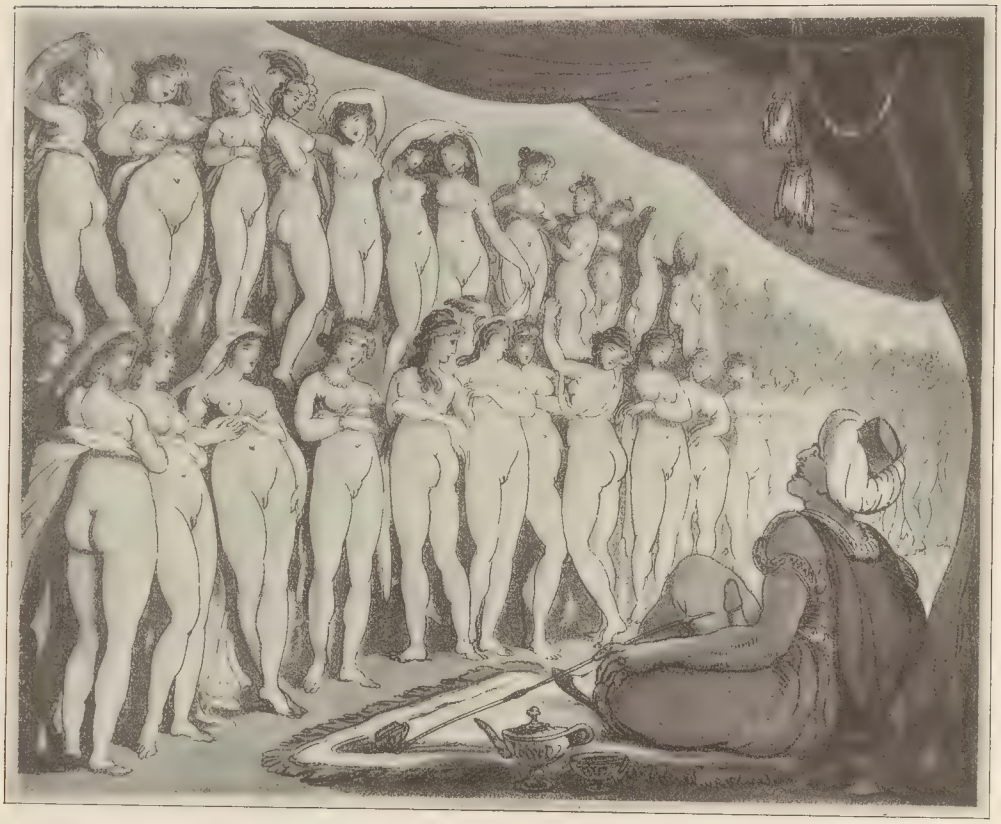
256. Cunnischer Buchtitel. Um 1790

Aus der deutschen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts erinnere ich an die zahlreichen ganz außerordentlich schwelgerischen Hymnen der schlesischen Dichterschule, speziell an die Dichtungen von Hoffmannswaldau und Lohenstein. von denen sich Dutzende, und manche auf ebensoviel Seiten in konkretester Weise, ausschließlich um die besonderen Schönheiten des weiblichen Schoßes usw. drehen (S. G. E. II. S. 33—47). Ich zitiere als kürzeste Probe die folgenden Verse von Lohenstein:

Du kannst den Leib mir nicht verschließen,
Von welchem du mir schon das Herz entdeckt,
Laß unsern Geist zusammenfließen,
Weil doch kein Kuß ihm selber schmeckt.

Vergrabe mich im Elfenbeine
Voll Fleisch und Blut,
Dann werd ich gleich darin zum Steine,
So weiß ich doch daß mir es sanfte tut.

Eröffne mir das Tor zum Lande,
Wo Zucker rinnt und Wollust Tafel hält;
Laß meinen Kahn am engen Strande
In deine neuerfundne Welt.



257. Der Pascha und sein Harem. Farbiger Kupferstich von Thomas Rowlandson

Du darfst dich nicht, Caliste, schämen:
Das Feigenblatt,
Das Eva für sich mußte nehmen,
Zeigt und entdeckt nicht unsere Lagerstatt.

Bestrafe mich mit keinem Tadel,
Daß deinen Schooß mein Herze lieb gewinnt,
Denn der Magnet forscht mit der Nadel,
Bis er den Mittelpunkt ergründt.

Ein Schäfchen grast in Tal und Auen,
Wo Schatten ist:
Mein Herze will das deine schauen,
Drum such ich es, da, wo du offen bist.

Daß man es in den in diesem Fall mehr cunnischen Phantasien der Hoffmannswaldau, Lohenstein, Neukirch usw. ebenfalls mit nichts anderem als mit männlichen Wunschphantasien zu tun hat, braucht schon deshalb nicht erst bewiesen zu werden, weil sie ja gar nichts anderes sein wollen. Worauf jedoch besonders hingewiesen werden muß, ist das eine, daß diese cunnischen Phantasien der Wirklichkeitsersatz von Spießbürgern sind, die gezwungen sind, in einer kleinen Welt der größten Spießerei zu leben. Sie sehnen sich nach einer Emanzipation aus dieser Spießerei. Naturgemäß erfüllt sich dieses Sehnen in ausgesprochenster Form im Erotischen. Denn jede Art Emanzipation beginnt mit dem Erotischen. Weil sie aber Spießer sind, kennen sie von der Liebe genau so wenig wie von der Welt, — nur deren engst begrenzten Zirkel, und das sind Phallus und Cunnus. Damit, daß außerdem das Cunnische das Phallische in ihren Dichtungen weitaus überragt, belegen sie obendrein, wie sehr sie in der Gefühlswelt einer direkt femininen Kultur befangen sind; denn das ist das ganze Zeitalter des fürstlichen Absolutismus, während wir es in der Renaissance im Gegensatz hierzu mit einer rein männlichen Kultur zu tun haben; daher auch in dieser das stete Überwiegen des Phallischen (Vgl. auch S. G. E. II S. 277 u. 278.)

Die Emanzipation der Sinne offenbart sich auf einer höheren Stufenleiter immer durch die Koalition des Erotischen mit dem Geist und dem Witz. Diese verdrängen das bloß Pathetische. Das ist das Signum des achtzehnten Jahrhunderts, was durch die folgenden Beispiele sehr deutlich erwiesen wird. Aus dieser Zeit, in der es noch weniger als in den vorhergegangenen Jahrhunderten in solchen Schwelgereien einen Anfang und ein Ende gibt, zitiere ich aus dem Französischen und aus der Feder des Abbé Grécourt, der für zahlreiche nach ihm das eifrig nachgestrebte Vorbild wurde, „Das Zeichen am Leibe“:

Finette, übers zwölfte Jahr,
Ohn daß sie ihren Leib, noch jene Regung kannte,
Von der die Frau Äbtissin brannte,
Die ihre Seelenhirtin war;
Finette wusch sich einst die Meeresenge,
Wo, Lüsternheit, dein non plus ultra liegt,
Durch die die zahlenlose Menge
Des klügelnden Geschlechts ins Reich des Lebens kriecht;
Wo oft die reichsten Throngenossen
Der Bettler, glücklich eingeschifft,
In Glück und Wonne übertrifft.
„Ach,“ schrie sie, „ach!“ Da sie die zarten Sprossen
Zum Schleier der Natur hier sah,
„Ach! ich Unglückliche!“ — und ihre Thränen flossen,
„Was wird mit mir — was wächst mir da!“
Indessen wuchs die Zierde des Gestades,
Und kräuselte sich täglich mehr und mehr:
So pflanzt der Lenz um Quellen eines warmen Bades
Ein zart Gesträuch und streuet Schatten um sie her.
Aus Gram vergaß sie Spiel und Essen,
Oft blieb sie ganze Nächte wach,
Und konnt das Wunder nicht vergessen,
Das sichtbarlich aus ihrem Leibe brach.
Die bleiche Wange wies, wie sehr sie sich betrübte,
Der Nonnen Trost war ohne Frucht,
Auch die Äbtissin, die sie zärtlich liebte,
Fleht, predigt, schilt, versucht
Durch Schmeicheln ihr den Grund des Kummers abzufragen,
„Ach, gnädige Frau,“ so hub sie endlich an,
Und seufzt und weint, „was hilft's, mein Leid zu klagen,
Da doch kein Mensch mir helfen kann!
Mich hat des Himmels Zorn geschlagen,
Ein Zeichen hat sein Grimm an meinem Leib getan,
Das werd ich wohl bis in die Grube tragen,

Brunnengruppe

258. Tuschzeichnung von Peter Fendi. Um 1840
(Aus einer ganzen Serie phallischer und cunnischer Phantasien)

Da sehn Sie es nur selber an.“ —
Hier hob das schöne Kind den Vorhang seiner Kleider
Und wies der gnädgen Frau den Keim zum Wundertier,
(Ein Mönch, der still im Oratorio saß,
Half dies Gewächschen mit besehen,
Und glaubt, indem er just vom heiligen Paulus las,
Auch er säh schon den Himmel offen stehen)
Madam sah's lächelnd an und dacht wohlthätig: Leider
Ist unser Prior jetzt nicht hier,
Der würd' geschwind mit diesem Kätzchen spielen;
Der strich ihm gern das zarte Haar,
Und würd' ihm gleich ins kleine Mäulchen fühlen —
Ich weiß wie tändelnd er bei mir einst war —,
Jetzt sprach sie: „Liebes Kind, laß dich das gar nicht kümmern,
Dein Klosterfleisch wird's nicht verschlimmern.

259. Titelblatt der erotischen Bildersammlung „Fleurettens Purpurschnecke" von Franz v. Bayros

daß ich ihr die Flöte möchte geben,
und so gab ich ihr die Flöte in die weiche Hand.

Wunder! wie geschickt war diese Kleine!
war die Kunst auch noch nicht ganz die reine,
sie doch Fleiß und auch Talent verhieß.
Als sie an der Flöte fingerierte
und gar süße Töne modulierte,
mich das Staunen wahrhaft nicht zu Atem kommen ließ.

Als das Spiel sich, ach zu rasch! geendet,
hat sie sich errötend weggewendet
und um Gnade bat ihr feuchter Blick
ob der Kühnheit, die sie sich erlaubte,
daß sie mich des Instruments beraubte,
sagte dann, sie geb' es wirklich ungern nur zurück.

Immer, immer möchte sie drauf spielen.
Ich, noch voll mit zärtlichen Gefühlen,
„Himmlische Musik," sprach ich verzückt,
„wissen Sie der Flöte zu entringen,
die in Ihrer Hand beginnt zu singen,
wie's in meiner mir im Leben nie noch ist geglückt.

Und jede Nonn' hat so ein Kätzchen da.
Sieh nur einmal" — Finette sah,
Schrie überlaut und sprach: „Ach ja,
ach ja,
Ich seh's. Doch welche Katz! die hat ja
Mähnen —"
Und als sie ihr das Bärtchen strich,
Fing sie wohllüstig an zu gähnen. —
„Ach welch ein Maul. Ach Gott erbarme sich!" —
Doch die Äbtissin sprach: „Mein Kind,
wie manche Ratze
Hat auch das Tier nicht schon zu Tod gebracht!
Erleg du erst so viel! wer weiß, ob deine Katze
Nicht einst das Maul noch größer macht."

Der deutschen galanten Literatur des 18. Jahrhunderts entstammt „Die Flöte":

Als ich neulich selig im Gemüte
und das Herz in unschuldsvoller Güte
durch die Flur lustwandelnd ging,
hielt ich es für schön und nicht verfänglich
und darum für unbedenklich,
daß ich so auf meiner Flöte an zu blasen fing.

Und ich blies darauf beschaulich leise
eine zarte und doch kühne Weise,
als ein blondes Mädchen vor mir stand
und mich bat bei ihrem jungen Leben,

Aber was Sie da von mir begehren,
meine Flöte kann ich nicht entbehren,
meine Flöte ist mein einzig Gut,
doch so oft Sie immer Lust empfinden,
d'rauf zu spielen, werden Sie mich finden
hier auf dieser Wiese, wo es sich so köstlich ruht."

Aber weh! nun hört, was mir geschehen,
als das nächstemal ich kam zu gehen,
wo die Kleine meine Flöte blies —
war sie da mit Anna und Lisette,
mit Marianne, Eva und Babette,
baten alle mich, daß ich sie Flöte spielen ließ.

„O Musik! wie stark ist dein Betören,
keiner kann sich deiner Macht erwehren,"
rief ich aus, ergeben und gefaßt,
gab die Flöte hin mit Angst im Herzen,
und sie spielten drauf mit Lachen, Scherzen,
und ihr Eifer machte keine Pause, keine Rast.

Tage sind seit dem Konzert verflossen,
manche Träne habe ich vergossen,

aber meine Flöte spielt nicht mehr:
ihre starke Seele ist verschwunden,
ihre Klappen sind total zerschunden,
und verloren ist mein musikalisches Gehör.

Von dem Anakreontiker Thümmel mögen noch die folgenden Zeilen angeführt sein:

. . . Denkt euch geschmückt
Ein Gärtchen voller Nachtviolen,
Die, wenn der Mittag sie gedrückt,
Jetzt, durch den Abendtau erquickt,
Von dem Verwelken sich erholen, —
Und saht ihr in der Nähe je
Des Frühlings Durchbruch, saht das Streben
Der Blüten, und mit zartem Weh
Das Kraut noli me tangere!
Vom ersten West berührt — erbeben?
So denkt nun, dies in stiller Pracht
Geheim gehaltne Gärtchen läge —
Nur erst seit dieser Schauernacht
Von keinem Drachen mehr bewacht —
Bestimmt den Mönchen — zum Gehege.

Alles dies ist natürlich ebenfalls nichts anderes, als männliche Wunschphantasien, Spannungen, die auf diese allgemein beliebte Weise erledigt werden.

Im 19. Jahrhundert wird die offizielle Literatur ärmer an solchen realistischen Schilderungen, weil die bürgerliche Moral die Offenheit nicht mehr zuläßt. Aber im Volkslied blüht dieselbe Tonart lustig weiter; weil es sich eben um Spannungen handelt, die immer mit der menschlichen Natur verknüpft sein werden. Hier eine Probe aus den dreißiger Jahren: „Die Laterne'

Mädel, was machst du zu so später Stund
Bei Nacht im dunkelsten Walde?
„Den Liebsten, daß er mir zerkuß den Mund,
Den such ich im dunkelsten Walde.
Doch ist finster die Nacht und es leuchtet kein Stern,
Du findest ihn sicher nicht ohne Latern
Bei Nacht im dunkelsten Walde.
Ich werd ihn schon finden, ich such ihn nicht weit
Bei Nacht im dunkelsten Walde,
Ich trag ein Laternchen versteckt unterm Kleid
Das leuchtet im dunkelsten Walde.
So glänzt der Mond nicht, so strahlt kein Stern,
Wie unter dem Rocke die kleine Latern,
Bei Nacht im dunkelsten Walde.

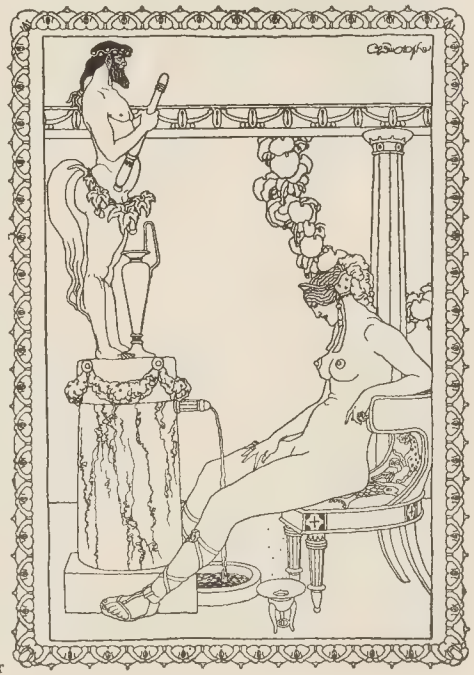
Aus der allerjüngsten Vergangenheit zitiere ich noch ein paar Verse von dem wirklich orgiastischen Dichter Max Brod:

Und nun die Blumenstränge
Was sollen sie mir taugen?
Den ersten leg ich enge
Quer über Mund und Augen . . .
Und glaub nun, ihren Atem einzusaugen.

Und tiefer dran den zweiten
Laß auf der Brust ich rasten . . .
Da fühl ich Seligkeiten!
Ah! Ihre Brüste tasten
An meiner Brust, die weichen süßen Lasten.

Und noch den dritten raffen!
Das Fieber-Spiel beenden! . . .
Der ist ihr Schoß, geschaffen,
Mir höchste Lust zu spenden.
Und in die Rosen wühl ich meine heißen Lenden

Ich rufe: „Ah! Zendale!"
Ich bin im Glück. Ich stöhne.
Tief unten aus dem Tale
Erecho't ein Getöne
Und wiederholt den Namen viele Male . . .



260. Phallische Illustration zum Petronius von Franz Christophe

Soviel an Dokumentarischem aus der Literatur. Das Spiegelbild der objektiven Künste ist Schritt für Schritt das gleiche, nur daß zu Zeiten, wie ich schon

einmal hervorhob, in der einen Epoche das Wort, in einer anderen das Bild mehr dominierte. Zumeist war es jedoch so, daß es aussah, als hätten beide, Wort und Bild, nur die eine Tendenz, einander gegenseitig zu überbieten.

In der gesamten Antike triumphiert im Bildhaften das Phallische, und zwar in einer Weise, zu der es kein Seitenstück aus der nachfolgenden Geschichte der europäischen Kultur gibt. Die phallischen Gebilde der Antike, die in allen offiziellen Kunst- und Kulturgeschichtswerken systematisch ignoriert werden, können in ihrer Wichtigkeit nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sie sind in ihrer psychologisch aufhellenden Bedeutung viel wichtiger als zahlreiche weltberühmte Kunstwerke der Antike. Was sie durch ihre überwältigende Fülle mit einer ebenso überwältigenden Beweiskraft an den Tag bringen, ist natürlich eine Alltagsweisheit, aber es ist eben doch die wichtigste in der Welt des organischen Lebens, — daß das Schöpferische, das Potentielle am Anfang aller Dinge steht, daß es nichts gibt, was noch höher zu rangieren wäre. Darum ist der erigierte Phallus die am häufigsten gestaltete Gottheit. Das ungeheure Überwiegen des Phallischen gegenüber dem Cunnischen in der Antike erweist außerdem, daß es sich in der Antike um eine prononziert männliche Kultur handelt. Der Phallus ist der Begriff der Herrschaft. Der Mann beherrscht das Weib, weil er einen Phallus hat. Weil es so ist, darum dominiert der Phallus, und alles das, was seine besondere Herrschaft begründet, in der gesamten Wunschphantasie der antiken Völker. Als Belege verweise ich auf Bild 8, 10, 16 und 18. Noch bezeichnender und noch aufhellender sind jedoch die Abbildungen 101 bis 130 in E. K. I.

Für die Lust an phallischen Orgien in der Renaissance können neben den ständig getragenen phallischen Amuletten vor allem die zahlreichen grotesken Illustrationen zu Rabelais' „Gargantua und Pantagruel" gelten, die hauptsächlich an die phallischen Motive dieses Romans anknüpfen (Bild 22 und 26; E. K. I. Bild 174 bis 178). Die Kultur der Renaissance ist zwar ebenfalls eine männliche Kultur, aber eben nur im Sinne des Schöpferischen. Die Frau ist nicht mehr in der gleichen Weise dem Manne untergeordnet wie in der Antike. Darum dominiert nicht mehr bloß der Phallus im Bildhaften, sondern viel mehr die schöpferische Tat. Das ist die Vermählung von Phallus und Cunnus. Und diese Vorstellungen erfüllen auch mehr die Gehirne der Gestaltenden. Als Beispiel für das Schwelgen im Orgiastischen während der Renaissance vergleiche man weiter die Beilage „Der entweihte Parnaß".

261. Aus: Der Tanz des Lebens
Originalholzschnitt von Daniel Greiner

Daß man im 17. Jahrhundert selbst noch in der Öffentlichkeit mit ganz unverhüllten phallischen Phantasien hervortreten honnte, beweisen u. a. die verschiedenen symbolischen Kupfer des A. de Gheyn, in denen das Phallische sehr häufig den Mittelpunkt der speziellen Idee bildet. Man vergleiche den interessanten Kupfer „Die Vermummung bringt es an den Tag" (Bild 27). Was bringt sie aber an den Tag? Daß der Mann nur Phallus ist und das Weib nur Cunnus, dem nach dem Phallus verlangt.

Das 18. Jahrhundert kennt auch im Bildlichen keinen Anfang und kein Ende beim Schwelgen in solchen Orgien. Es ist das Jahrhundert des bis dahin höchsten Raffinements, und zwar ist es gemäß der femininen Kultur dieser Epoche selbstverständlich auch im Bildlichen mehr das Cunnische als das Phallische, was die allgemeine Phantasie beherrscht. Das geradezu klassische Beispiel für diese Tatsache ist der gesamte Kompositionsstil des Bildlichen. Dieses ist stets so aufgebaut, daß, wenn es sich um Darstellungen von irgendwie galant gruppierten Frauengestalten handelt, der Blickpunkt des Bildes immer in dem agressiv pointierten Schoß einer Frau liegt; der Kopf, als der Träger des Seelischen, ist stets außerhalb des Blickpunktes des betreffenden Bildes. Die

nächste raffinierte Pointe der Unterstreichung des Cunnischen besteht darin, daß bei zahlreichen weiblichen Nackt-darstellungen der Schoß des Weibes durch naturalistische Darstellung seiner intimen Linien sichtbar gemacht wird Handelte es sich um solche Werke, die in der Form von kostbaren Kupferstichen in den öffentlichen Verkauf kamen, so waren stets die ersten 30 bis 50 Drucke der Platten in diesem Zustand zu sehen. Diese ersten Drucke waren für die sogenannte „Crème der Gesellschaft" bestimmt; nach Abzug dieser Drucke wurde ein diskreter Schleier, ein Hemdzipfel oder sonst etwas über die betreffende Stelle gezeichnet und in dieser Weise die weiteren Abzüge hergestellt. Natürlich ist der betreffende Schleier oder Hemdzipfel ein in seiner Weise ebenso hinweisendes Attribut. Auf Grund dieses Verfahrens scheidet man einen großen Teil der galanten Bilder des 18. Jahrhunderts in solche „vor" und solche „nach der Bedeckung". Ein Beispiel des Zustandes vor der Bedeckung zeigt in diesem Kapitel das Bild „Die Störenfriede" (Bild 205), ein solches nach der Bedeckung die Beilage „Die gestörte Ruhe"; die Bilder 254, 255 und 257, 258 in S. G. E. II zeigen jeweils die beiden Zustände. Besonders bezeichnende Beispiele einer orgiastisch-schwelgenden Phantasie sind die berühmten Kupfer von dem Hannoveraner Heinrich Ramberg, von dem ich hier sein berühmtestes Blatt „Der Sklavenmarkt" (Beilage) zeige (vgl. weiter E. K. I Bild 234, 235 und Beilage „Les Cérises").

262. Eva. Originalholzschnitt von Daniel Greiner

Was die galanten Maler, Zeichner und Stecher, wie Fragonard, Huet, Caresme, Eisen, Morland, Ramberg und wie sie alle heißen, für die wollüstigen Liebestempel der reichen Nichtstuer ihrer Zeit lieferten, das lieferten speziell in England Künstler wie Rowlandson, Newton, Marks usw. für die Straße. Und Straße wie Salon ergötzten sich beide gleich begeistert an derartigen phallischen und cunnischen Schwelgereien. Von Rowlandson vergleiche man den farbigen Kupferstich „Der Pascha", das ein geradezu klassisches Beispiel einer zur Orgie gestalteten pluralistischen Phantasie ist (Bild 257). Das Gleiche dokumentiert mit einer anderen, aber ebenso leicht erkennbaren stofflichen Pointe der Kupferstich „Der Antrag" von Marks (Beilage). Von Rowlandson, der zu den Unerschöpflichen im Produzieren phallischer und cunnischer Phantasien gezählt werden muß, gehört weiter hierher das Bild „Die Männerfalle" (Bild 210); es bedarf keiner üppigen Phantasie, um bei diesem Bild zu erkennen, was die Maueröffnung mit dem verschmitzt hereinlugenden Neger symbolisiert. Die ebenfalls hierher gehörige Fabel vom Ring des Hans Carvel ist bekannt (Bild 202). Ähnliche Symbolisierungen findet man in W. H. III, vgl. dort die Beilage „Persische Haremsbedienung"; man vergleiche weiter S. G. E. III. Bild 51, 55, 123, 124, 125, 219, 314, 316, sowie die Beilage „Ausgelassene Gesellschaft"; schließlich und endlich auch die groteske englische Karikatur „Moses errichtet die erzene Schlange in der Wüste" in meinem Buch „Die Juden in der Karikatur". In dieser genialen phallischen Karikatur sind Genie und Kühnheit einander ebenbürtig (J. i. d. K. Bild 63); in demselben Buche vergleiche man dann noch die mehr zynische aber gleichfalls hierher gehörige Gesellschaftssatire von Grün „je te croyais juif! . . ." (Beilage neben S. 224).

Die nächste Blüteepoche phallischer Schwelgereien sind die 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts, und ihre bekanntesten künstlerischen Hohepriester sind Poitevin, Maurin, Devéria, Traviès, Fendi (Bild 227 und 258) und einige deutsche anonyme Zeichner. Eine Probe eines der Letzteren ist die sehr leicht verständliche Lithographie „Die verbotene Frucht" (s. Beilage). Vgl. weiter S. G. E. III. Bild 2, 10, 11, 76—78).

Auf diese Zeichner folgte die Generation der Kaulbach, Gedon, Rops und Lossow. Von Kaulbach ist am berühmtesten sein vielverbreitetes Bild „Wer kauft Liebesgötter?" (E. K. I, Bild 327); von dem Münchener Maler-Bildhauer Gedon ist es „Der Herr der Welt" (E. K. I, Bild 334 und 335); von Rops gibt es deren gleich Dutzende von Blättern, die in dieser Hinsicht berühmt sind (Bild 229; E. K. I, Bild 336—342, 344 und Beilage „La Fleur lascive"). Mit Rops, der international bekannt, begehrt und gehandelt wurde, setzt der große Reigen ein, der heute die ganze Welt umspannt, und in den nicht nur Zeichner wie Bayros gehören, sondern auch solche wie Max Klinger, sein ebenso trockener Schüler Otto Greiner (E. K. I, Bild 351 und die Beilage „Der Mörser") und Beardsley. Der Letztere besonders hat eine ganz ausgesprochen phallische Phantasie (Bild 151 und E. K I. 347 und 348). Beardsleys phallische Darstellungen gehören zu jenen, die am deutlichsten an den Tag bringen, daß es sich in allen solchen Darstellungen um Wunschphantasien handelt. Es sind, wie ich schon einmal sagte, die Sehnsüchte des Schwächlings: Dermaßen möchte er selbst von der Natur begnadet sein. Die phallischen Gebilde Beardsleys sind freilich auch noch auffälliges Zeugnis für etwas Anderes, was seine spezifische Leitlinie ebenso charakterisiert, hierauf komme ich jedoch erst im nächsten Kapitel zu sprechen. Als cunnische Schwelgereien sind besonders auffällig die Zeichnungen von Bayros. Das Schwelgen im Cunnischen, und zwar in dem erst mädchenhaft entwickelten, ist eines der Hauptziele dieses pervers-infantilistischen Zeichners. Seine erste größere Serie, die den Titel „Fleurettens Purpurschnecke" (Bild 259) trägt, umschreibt, wie schon dieser Titel sagt, deutlich genug, fast ausschließlich diesen Gedanken. Ein ganz besonderes Raffinement von Bayros besteht darin, daß bei den meisten der in seinen galanten Zeichnungen angebrachten Rokokoschnörkeln mehr oder weniger deutlich erkennbare phallische und cunnische Symbolismen eingeflochten sind. Das ist ein Trick, den er mit dem Berliner Franz Christophe gemein hat. Christophe bringt auf diese Weise in einer häufig sehr originellen Form an den Tag, in welch ungeheurem Umfange seine Phantasie in phallischen Vorstellungen schwelgt. Wenn man die bei den Christopheschen Bildern nie fehlenden ornamentalen Bestandteile, die oberflächlich angeschaut ganz harmlos erscheinen, genauer zergliedert, so entdeckt man plötzlich, daß die dekorativen Elemente aus raffiniert stilisierten phallischen Symbolen bestehen. Aus diesen formt er Teppich-, Gewebe- und Tapetenmuster, aus ihren Verschlingungen kombiniert er Bildeinfassungen (Bild 260) usw. Ganz ähnlich pointiert er Brunnenröhren, Handgriffe aller Art und vor allem Türme. Auf diese Weise bringt Christophe es dutzendfach fertig, seinen freilich rein geistigen Phallismus in weitem Umfang auch in die Öffentlichkeit einzuschmuggeln. Naive Gemüter gehen daran achtlos vorüber; der Kenner aber schmunzelt. In gleichem Grade phallisch und cunnisch, und in beiden Fällen im höchsten und intensivsten Grade schwelgerisch sind die formatlich meist sehr großen Holzschnittserien des rheinischen Bildhauers und Holzschneiders Daniel Greiner. Die Abbildungen 253, 261 und 262 geben eine deutliche Vorstellung vom Wesen und Stil dieses Künstlers; es ist eine ausgesprochen orgiastische Wunschphantasie, die hier am Werke ist. Daniel Greiner ist niemals raffiniert-elegant wie Bayros, er repräsentiert vielmehr die ungeschminkte Brutalität und Wildheit der vermutlich lange gehemmt gewesenen, nun aber entfesselten Sinne eines starken Triebmenschen, und in dieser Richtung ist sein reiches erotisches Werk psychologisch überaus aufschlußreich . . . (vgl. weiter Bild 66, 102, 128, 137, 142, 170, 172, 201 und 203).

Ich wiederhole hier zum Schluß, was ich schon eingangs dieses Abschnittes gesagt habe: Alles dies, im Literarischen und im Bildlichen, sind nur Stichproben. Aber es sind Stichproben für einen ganz ungeheuren und tatsächlich unerschöpflichen Reichtum an derartigen Dokumenten des orgiastischen Schwelgens in phallischen und cunnischen Phantasien. Diese quantitative Unerschöpflichkeit muß deshalb immer und immer wieder hervorgehoben werden, weil schon in ihr selbst ein Hauptelement des Orgiastischen offenbar wird.

*

Blinde

GESTOCHEN VON DICKINSON NACH PETERS

263. Eine Verführung Lithographie nach Wattier. 1832

Siebentes Kapitel

Sehen=wollen und Gesehen=werden=wollen

Das Gesicht ist der wichtigste unserer Sinne. So bedeutsam jeder einzelne Sinn für unser körperliches, geistiges und seelisches Leben ist, und so viele Köstlichkeiten jeder von ihnen uns vermittelt, die Rolle aller anderen Sinne zusammen kommt doch nicht der gleich, die das Gesicht für uns hat. Im Auge und durch das Auge lebt der Mensch. Durch die Augen strömen uns die größten Reichtümer des Lebens zu. Nur durch die Augen wird man zum wahrhaft Erkennenden und zum wirklichen Besitzer der Welt und der Dinge. In ganz besonderer Weise gilt dies gegenüber dem Phänomen der Liebe. Für die Liebe ist das Gesicht ganz unbestreitbar der oberste der Sinne; wenigstens für jede höhere Form der Liebe, also für jede, die irgendwie über das Sexuelle hinausgreift. Auf Grund der ungeheuren Bedeutung, die das Gesicht für das gesamte

menschliche Geschlecht hat, knüpft sich an diesen Sinn auch der wichtigste aller menschlichen Ur-Instinkte, und das ist die Schaulust. Sie ist der Trieb, durch den sich der Einzelne mit Hilfe des Gesichtes die Welt erobert. Solange deshalb dieser Instinkt in uns aktiv ist, solange stehen wir als immer neue Eroberer in der Welt; wenn er erloschen ist, haben wir mit dem Leben abgeschlossen. Es ist also kein Wunder, daß uns dieser Trieb angeboren ist, und ebensowenig ist es ein Wunder, daß er die allergrößte Rolle vielleicht beim Kinde spielt. Weil jeder Einzelne von uns, wenigstens in diesem Punkt, als Habenichts in die Welt tritt, müssen wir naturnotwendig im Kindesalter die allergierigsten Voyeurs sein. Dieser Umfang an Bedeutung läßt gewiß mit dem zunehmenden Alter allmählich nach. Aber bis zu einem gewissen Grade ist und bleibt jeder Mensch zeitlebens Voyeur oder Voyeuse, und, was gleich hier betont werden muß, der schaffende Künstler mehr als alle übrigen Menschen, aus dem sehr einfachen Grunde, weil der schaffende Künstler eben in allem ein ewiges Kind bleibt. Von dieser Voraussetzung ausgehend, erklärt Sigmund Freud den „Trieb zur künstlerischen Verwertung geschauter Dinge in der Malerei" für nichts anderes als die „sublimierte und verdrängte Form der infantilen Schaulust".

Die Schaulust setzt, wie wir im ersten Teil erfuhren, mit dem Interesse am Erotischen ein. Es ist das erste große Rätsel, das jeder Mensch für sich zu lösen trachtet, weil es jeder Einzelne immer von Neuem lösen muß. „Die primitive sexuelle Neugier richtet sich im Kindesalter zuerst auf den Körper und speziell auf die Genitalien der Eltern, sodann auf den Zeugungsvorgang und die Geburt" (Abraham, Klinische Beiträge, S. 202). Weil nun der Künstler ständig, und vor allem im Triebleben, ein Kind bleibt, so bleibt wiederum bei ihm die Schaulust dauernd am intensivsten und auch am direktesten auf das Erotische gerichtet. Die Zahl der künstlerischen Dokumente, die diese Tatsache belegen, ist, wie ich schon in anderem Zusammenhang nachgewiesen habe, Legion. Die ungeheure Häufigkeit dieses Motivs ist natürlich ebensosehr Zeugnis dafür, daß es sich in diesem Ur-Instinkt und in seinem speziellen Ziel tatsächlich um eine der Hauptdominanten unseres Triebleben handelt, woraus sich als ebenso selbstverständlich ergibt, daß es sich darin zugleich um eine der verbreitetsten erotischen Leitlinien handelt. Als unterstützendes Element ist hierbei in Betracht zu ziehen, daß sich in der Befriedigung des ungestörten Schauen-könnens auch ein Hauptteil der Sehnsucht nach Verewigung der Lust erfüllt. Die Befriedigung der Schaulust bedeutet unter Umständen eine ganz ungeheure Verlängerung der Vorlust, und außerdem auch eine starke Verbreiterung des gesamten Lustgewinns. Das gilt vor allem bei der Befriedigung der sich heimlich betätigenden Neugierde. Wenn die Belauschte nicht einmal ahnt, daß ein Zeuge da ist, dann fallen sogar die Schleier der natürlichen Scham. Schon dieser Umstand macht die heimliche Befriedigung der erotischen Schaulust zu einem Hauptbestandteil der männlichen Wunschphantasie. Aber auch eine intensive

Die Wollust

264. Holzskulptur um 1520. Schwäbische Schule

265. Die im Schlafe belauschte Diana. Englischer Kupferstich nach einem Gemälde von Tizian

Steigerung des Ichgefühls kommt auf diesem Wege zustande. Der heimliche Voyeur ist unter Umständen sogar in der Lage, ungestört in den Reizen einer gesellschaftlich hoch über ihm stehenden Frau zu schwelgen. Solche Möglichkeiten steigern das Ichgefühl zahlreicher Männer ganz ungeheuer. Die Sehnsucht nach solchen Genüssen und Triumphen treibt den Spießer vor das Astloch des Damenbades oder vor das Schlüsselloch des Hotelzimmers. Den Künstler aber treibt dieselbe Sehnsucht dazu, das Motiv „Diana, im Schlafe von Satyrn belauscht" zu malen. Denn im Grunde handelt es sich in beiden Fällen tatsächlich um die Erfüllung des im Wesen völlig gleichen Sehnens, nur daß beim Künstler dieser Wunschgedanke ins Ideologische sublimiert ist. In der künstlerisch sublimierten Form erfüllt sich jedoch noch eine zweite sehr wichtige Sehnsucht, die das wirkliche Leben nur in seltenen Ausnahmefällen erfüllt: Die von der Wunschphantasie des Künstlers gestaltete Frau Diana befindet sich stets in jener Situation und verfügt über jene Reize, die dem betreffenden Künstler am begehrenswertesten erscheinen. Denn der Künstler gestaltet eben nie „die Frau an sich", sondern immer die Frau seiner Sehnsucht. Aus demselben Grund wird bei der von ihm gestalteten Voyeurszene das die Rolle des Voyeurs spielende Wesen männlichen Geschlechts — das, wohlgemerkt, immer er selbst ist! — seine Blicke stets auf solche Gruppen, Liebesetappen, Einzelreize usw. heften, an die er

266. Diana von Poitiers
Mätresse König Heinrichs II. von Frankreich

mit seinen eigenen Wünschen zu der betreffenden Zeit oder auch dauernd am intensivsten fixiert ist. (Bild 265, 269, 272–274, 279, 283 u. 285.) Besonders erwähnt muß auch die sehr wichtige Tatsache werden, daß es sich in der Gestaltung des Voyeurmotivs manchmal sogar im ausgesprochensten Sinn des Wortes um Wirklichkeitsersatz handelt. Es gibt nämlich zahlreiche Männer, bei denen sich der ganze Sexualakt auf das Sehen allein beschränkt. Bei solchen Männern hat das Gesicht sozusagen das gesamte Liebesleben in seinem Dienste monopolisiert. Derartig veranlagte Künstler gestalten natürlich mit besonderer Inbrunst das Voyeurmotiv und erledigen einzig auf diese Weise ihre inneren Spannungen.

Der Voyeur. Wie alle Wunschphantasien, so hat auch die der Schaulust ihre klassischen Formeln gefunden, die ihre öffentliche Behandlung erleichtern, und die sich gemäß der Grundanschauung der Zeit und der einzelnen Klassen, in deren Bannkreis der betreffende Künstler steht, wandeln. Solange die Kirche die Geister und Gemüter beherrscht, ist es meistens das Motiv der „Bathseba im Bade", wo David in der Rolle des Voyeurs erscheint, und weiter das der „Susanna im Bade", die im Bade von zwei Greisen entweder belauscht oder überrascht wird (Bild 271). Als der Olymp den christlichen Himmel in der Ideenwelt ablöste, begegnet man immer mehr den Motiven, wo Nymphen, Dianen, Oreaden oder irgendwelche andere Damen mit klassischen Namen von Faunen, Satyrn, Jägern usw. im Schlafe, im Bade oder sonstirgendwie belauscht oder aufgestört werden (Bild 265, 269, 274). Diese letztgenannten Motive erwiesen sich als besonders dankbar, und zwar deshalb, weil man in der Maske des Fauns oder des Satyrs zugleich den Höchstgrad der männlichen, d. i. der eigenen, Begehrlichkeit gestalten kann, ohne damit öffentlich Anstoß zu erregen. Denn zum Faun und auch zum Satyr gehört es nun einmal, Symbol besonderer Geilheit zu sein. Aus dem gleichen Grunde blieben diese Motive neben den neu aufkommenden bis in unsere Gegenwart herein dauernd in gerne gepflegter Übung. Das achtzehnte Jahrhundert steigerte die Pikanterie dieser Motive ganz erheblich dadurch, daß es den betreffenden Vorgang aus dem Reiche der Mythe in das des realen Lebens übersetzte. Der Voyeur wandelte sich jetzt zum eleganten Galan, der die günstige Gelegenheit findet, einen ungestörten Blick in das Schlafzimmer einer verführerischen Schönen zu werfen. Dort aber gibt es keine einzige Intimität, die er bei solchen Gelegenheiten nicht zu sehen bekäme. (W. H., Bild 277; S. G. E. III, Bild 11 und neben S. 64) Mit anderen Worten: Das achtzehnte Jahrhundert macht in der großen Kunst vorübergehend salonfähig, was bis dahin und nachher nur in der Volkskunst und in der spezifisch galanten Kunst und Literatur existierte. Die damals beliebtesten und durchaus salonfähigen Motive sind die Überraschung oder Belauschung einer schönen Frau in dem Augenblick, wo sie in das Bad oder aus dem Bade steigt (Bild 276, S. G. E. III, 21), und vor allem die Belauschung beim täglichen Klystier, das damals ebenso modisch war wie heute etwa die Ausübung irgendeines Sports. Nichts kann anscheinend pikanter sein, als heimlicher Zeuge dieser Prozedur sein zu dürfen. Also schwelgten zahlreiche Künstler in diesem Motiv. Ich nenne als geradezu klassischen Beleg den kostbaren Farbstich „Die gefällige Zofe" (Fr. i. d K., neben S. 192; weiter vergleiche man in S. G. II Bild 115 u. 116) Die offizielle Organisation für das intime Sehen-wollen und Sehen-lassen, das Lever, habe ich weiter oben schon erwähnt (S. 250); es genügt also an dieser Stelle der wiederholte Hinweis auf dieses häufigste aller Voyeurmotive des achtzehnten Jahrhunderts (Bild 192; S. G. II Bild 54, 245; neben S. 268 u. 272).

Die Einblicke, die der Zufall dem Voyeur auf der Straße oder sonstwo im Freien eröffnet, sind nicht minder verlockend, denn der Künstler kann immer und überall mit seiner Wunschphantasie den Himmel auf die Erde zaubern. Also sieht man überall hübsche Bäuerinnen oder auch elegante Damen, die damit beschäftigt sind, teils Fuß-, teils Vollbäder in irgendeinem buschumsäumten Weiher zu nehmen Und selbstverständlich fehlt auch niemals der heimliche Zuschauer, der im gegenüberliegenden Busch verborgen ist und mit beglückten Augen all die Herrlichkeiten verschlingt, die ihm zwar unbewußt, aber gerade deshalb um so bequemer zur Schau gestellt werden (Bild 273 und Beilage „Die Neugierigen"). Des Weiteren sieht man überall Frauen aller Gesellschaftsschichten, am häufigsten aber elegante Damen, die sich in möglichst mutwilliger Weise dem Vergnügen des Schaukelns hingeben. Da bei den Frauen ständig die Röcke fliegen, wenn sie schaukeln, und die schaukelnden Damen niemals Unterkleider tragen, wenigstens in der Phantasie des betreffenden Künstlers nicht, so bekommen die stets anwesenden und höchst aufmerksamen männlichen Zuschauer immer irgend etwas zu sehen. Um so mehr, wenn sich außerdem ein kleiner Unfall ereignet, was ja sozusagen zum feststehenden Programm des Schaukelvergnügens gehört. Nicht nur der klassischste, sondern der geradezu weltberühmt gewordene Beleg für dieses Motiv und für die auffälligste Unterstreichung der schwelgerischen Freuden, die dem Voyeur bei diesem Sport zuteil werden, ist das berühmte Bild „Les hazards heureux de l'escarpolettes". (Fr. i. d. K. neben S. 200; vgl. weiter S. G. II Bild 69, 92, 94, 99, 100, 112, 155, 156, 183.)

267. Miß Stone, Mätresse König Eduard IV. von England

Im neunzehnten Jahrhundert bleibt der Voyeur, wenn man von den oben genannten klassischen Motiven absieht, dauernd auf die sogenannte galante Volkskunst beschränkt. Hier aber begegnet man nun all den vielen Möglichkeiten in ebenso vielen Variationen: dem Astlochgucker, dem Schlüssellochinspizienten, dem Theaterhabitué, der nur dann zur Lorgnette greift, wenn auf der Bühne kankaniert wird, dem glücklichen Nutznießer günstiger Straßenzufälle usw. Aber man beachte wohl: Es handelt sich zumeist um gar keine neuen Errungenschaften, sondern um Motive, denen man durch alle Jahrhunderte hindurch in der Volkskunst in derselben handgreiflichen Realistik begegnet. Um durch ein einziges literarisches Beispiel zu erweisen, wie handgreiflich realistisch schon Boccaccio das Zusehen geschildert hat, erinnere ich nur an die ziemlich bekannte Novelle „Die Nachtigall", wo sogar die Eltern in der Rolle der Voyeure fungieren. Weil eine solche Kombination doppelt pikant ist, darum haben alle galanten Künstler, die den Boccaccio illustriert haben, nie versäumt, auch dieses Motiv zur Verbildlichung herauszugreifen. Ich verweise auf den eleganten Stich von Larmessin nach Le Clerc (S. G. E. II neben S. 96) und vor allem auf das große farbige Aquarell von Heinrich Ramberg. Ramberg verstand die Pikanterie der Situation noch dadurch zu übersteigern, daß er sogar die kleinen Geschwister ebenfalls auf der Szene erscheinen läßt (S. G. E. III neben S. 72). Im Anschluß hieran sei mit besonderem Nachdruck darauf hingewiesen, daß Ramberg das Motiv vom Voyeur noch mehrfach gestaltet hat. Ich nenne hier namentlich nur die beiden wichtigsten Zeugnisse: „Tscherkessische Ware" (siehe Beilage) und „Les Cérises" (E. K. I neben S. 264). Diese beiden Blätter können zugleich als ein paar von den besten seiner zahlreichen galanten Stiche gelten. Auf ein drittes Blatt, das die Voyeuse behandelt, komme ich weiter unten zu sprechen. Durch die häufige Wiederholung dieses Motivs erweist Ramberg, wie beherrschend dieses Motiv in seiner Wunschphantasie stand. Die ganz spezifische Form, in der er dieses Motiv aber in den Hauptgestaltungen variierte, also z. B. in den Blättern „Les Cérises" und

Die Butterhanne

268. Steinskulptur am „Brusttuch" in Goslar. 1525

„Tscherkessische Ware" beweist noch etwas anderes. In diesen Blättern ist nämlich die Frau außerdem die Vergewaltigte. Die Männer auf diesen Bildern weiden sich nicht nur an den restlos enthüllten Reizen der ihrer Brutalität preisgegebenen Frauen, sondern sie genießen obendrein die Wonnen der männlichen Übermacht. Ramberg gestaltete damit eine gar nicht seltene Note der Wonnen des Voyeurs; es dürfte jedoch die Note sein, der man am häufigsten beim relativ impotenten Voyeur begegnet.

Der Astlochgucker, dem man so häufig im neunzehnten Jahrhundert begegnet (S. G. III neben S. 144), ist ebenfalls ein uraltes Motiv. Als bildlichen Beleg aus dem sechzehnten Jahrhundert verweise ich auf den reizenden Holzschnitt von Hans Weiditz „Von einem hübschen Weib". Die Abbildung zeigt ein schönes junges Weib, das beim Zubettgehen von zwei Männern durch ein Loch in der Tür belauscht wird (Fr. i. d. K. Bild 4). Auch in der Literatur begegnet man diesem Motiv immer wieder. Das Gleiche gilt vom Schlüssellochinspizienten. Für diesen sei eine literarische Probe aus dem siebzehnten Jahrhundert zitiert. Das Gedicht ist direkt betitelt: „Durch ein Schlüsselloch" und lautet:

Die Venus liegt mit ihrem kleinen Sohn
Sanft eingeschläft von unserm süßen Ton.
Sie läßt die Marmor-Ballen
Bald auf, bald nieder fallen,
Und haucht aus ihrer Brust
Den Ambra süßer Lust.
Man siehet ja als wie durch Zindel
Ganz lieb entzückt die rot korallne Furch,
Die zu der Wollust führet,
Der Männer Herzen rühret
Und machet, daß sie sein
Erstarret wie ein Stein.
Er muß vor Lieb zerfließen,
Und sich in sie verschließen,
Bis daß er Geisterlos,
Fällt aus dem Liebes-Schoß.
Die Schwanen-Haut glänzt wie der Alabast,
Wohl dem, der auf ihn hat die süße Rast.

Von bildlichen Behandlungen dieses Motivs, denen man ebenfalls zu allen Zeiten begegnet, nenne ich als charakteristisches Beispiel die beiden, seinerzeit sehr weit verbreiteten großen Lithographien von J. Linder aus dem Jahre 1862: „Der Feind vor den Thoren" und „Der Feind in der Festung". Die Szenen stellen einen gierigen Alten dar, der durch das Schlüsselloch eine bis aufs Hemd entkleidete junge Frau belauscht, die ebenso eifrig nach einem Floh in ihrem auseinandergebreiteten Hemd fahndet (S. G. III neben S. 96).

Stereotyp wiederkehrend in allen Zeiten sind auch die glücklichen Zufälle der Straße; eine überaus üppige Weide. Das sogenannte Kostüm der Nacktheit, das die französische Revolution aufbrachte, ließ sowieso die sämtlichen Voyeurs auf ihre Rechnung kommen. Passierte den derart bekleideten Damen aber obendrein ein kleiner Unglücksfall, dann kamen die letzten Wünsche der Voyeurs auf ihre Rechnung. „Der neugierige Scherenschleifer" des neunzehnten Jahrhunderts (s. Beilage) hat seine dutzendfachen Gegenstücke im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Bald ist es ein höflicher Galan, der einer eleganten Dame die Leiter hält, auf der sie in einen Baum klettert, um eigenhändig Kirschen zu pflücken, bald ist es das Mißgeschick einer Dame, die vom Reitpferd stürzt oder die von sonst irgend etwas herunterfällt, und die bei dieser Gelegenheit alle möglichen Intimitäten zum höchsten Ergötzen der selbstverständlich niemals fehlenden männlichen Passanten an den Tag bringt usw. (S. G. E. III Bild 39 u. 40). Seitdem es ein Ballett und ein Variété gibt, weiß die galante Kunst alle von der erotischen Neugierde ersehnten Möglichkeiten der auf ihre Rechnung kommenden erotischen Neugier zu gestalten (Bild 263; Fr. i. d. K. neben S. 448). Zu keiner Zeit fehlen die Darstellungen, in denen der Ehegatte zum verblüfften Zeugen und Zuschauer der Untreue der eigenen Gattin wird usw. (Bild 270, 272, 282, 283 u. 285).

Dies die wichtigsten der sogenannten Voyeurmotive. Zu erwähnen ist noch, daß die Person des Voyeurs sehr häufig auch in die Figur eines Tieres transformiert wird. Bei ländlichen Szenen und solchen, die sich vornehmlich im Freien abspielen, ist es zumeist der Esel, der mit einer geradezu vermenschlichten Neugier die in seiner Gegenwart sich abspielende intime Liebesszene verfolgt. Bei Szenen in Wohnräumen ist es am häufigsten das überneugierige Schoßhündchen, dem man die Rolle des Voyeurs überträgt, und zwar vor allem dann, wenn man die auf den Zentralpunkt der männlichen Neugier gerichtete Schaulust so augenfällig wie möglich machen will. Durch diese Rollenübertragung auf das Schoßhündchen kann man außerdem, wenigstens für den ersten Blick, das direkt Anstößige etwas umgehen. Ein sehr charakteristisches Beispiel dafür zeigt aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts das Titelbild zu dem damals viel gelesenen erotischen Roman „La Réligieuse en chemise" (Bild 194); ein nicht minder charakteristisches Beispiel aus der modernen Kunst zeigt das Bild „Bei der Toilette" von F. Gottlob (Bild 289); der raffinierte Stich „Wie gefällt dir mein Kätzchen?" von Fragonard gehört ebenfalls hierher (Bild 255).

In diesem Zusammenhang ist auch der sogenannten Nebenzimmererotik zu gedenken, also speziell des Horchers, der seine erotische Neugier durch das Ohr befriedigt, und wo also der Voyeur sozusagen mit den Ohren sieht. Solches Horchen ist bekanntlich eine allgemein verbreitete „Sitte". Was im Leben allgemein verbreitet ist, das spielt, wie wir wissen, auch in der Kunst stets eine große Rolle. Und so begegnet man diesem Motiv sowohl in der erotischen Literatur als auch im erotischen Bild. In der erotischen Literatur gibt es kaum einen einzigen Roman, in dem man nicht außer dem Voyeur auch dem Horcher (oder der Horcherin) im Nebenzimmer begegnet. Ich nenne nur die folgenden berühmten Romane des achtzehnten Jahrhunderts: „Der Klosterpförtner", „Die philosophische Therese", „Fanny Hill" und „Der verliebte Studente". Aus dem zuletzt genannten Roman, der deutschen Ursprungs ist, zitiere ich die folgende Stelle:

„Infortunio ward von einer artigen Jungfer zum Tanze gefordert, er willfahrte ihr darinnen, hatte aber das Unglück, daß dem Frauenzimmer übel wurde, und er mit ihr vom Tanzplatze weichen mußte. Wie er nun in ein Nebenzimmer mit ihr sich begab, und sie wieder erquicken ließ, hörte er jemand, im Zurückgehen, also reden in dem nächsten Zimmer: Schönste Florine, was für eine unaussprechliche Süßigkeit zollen mir euere Rosen-Lippen, der Nektar kann den Jupiter nicht so sehr berauschen, als mir dieselben trunken machen. Ihr scherzet, artiger Selander, hub das Frauenzimmer an, und gedenket mir

260. Faun und schlafende Nymphe Radierung von Rembrandt

etwas zu überreden, das Euch doch nicht von Herzen geht. Ach, Florine, fing Selander hinwieder an, worin bestehet wohl die größte Glückseligkeit, als in einem Kusse? und was ist es anders, das uns die Himmels-Speise dem Manna zu kosten gibt, als die Lippen und Brüste? Ihr scherzet, erwiderte das Frauenzimmer Selander, das folgende aber redete sie ein wenig sachte, daß Infortunio nur diese Worte verstund. Nicht die . . . sondern die . . . zinset die größte . . . vor euch Manns-Personen. Er versetzte darauf, recht, Florine, die . . . läßt uns das Paradies schmecken, die . . . aber zeigen es nur von Ferne. Hierauf ward es ganz stille, und Infortunio hätte sich bald wegbegeben, wenn sie nicht darinnen wieder angehoben zu reden. Wie Selander, sagte das Frauenzimmer, behauptet ihr noch, daß der Mund die himmlische Speise reichet? Nachdem ich euren Schooß gekostet, erwiderte Selander, gestehe ich, daß der Mund ihm weichen muß; denn die Quintessenz aller Lust kömmt da zusammen. Haltet ein, sagte sie darauf, und seid nicht allzu mutwillig, Selander, ihr unternehmet auch allzu viel Freiheiten, gedenket, zuviel ist schädlich. Vergönnet, warf er ein, schönste Florine, daß ich mich recht berausche in der unerschöpflichen Quelle der Lustbarkeiten; meine Seele schwebet auf der Zungen, und ein angenehmer Tod entseelet mich. Ach . . . Florine — — — ich bin entzücket und der Baum des Lebens reichet mir die Früchte der Erkenntnis der himmlischen Lüste. Ach, Florine, löschet den Brand meiner Seelen! und gebet meinen Lippen zur Kühlung den Julep eurer Brüste. Was fangt ihr an, Selander? hörte er das Frauenzimmer reden, lasset doch den Busen unaufgeschnüret, die Brüste sind ohnedem fast bloß. Lasset doch, bitte ich, schönste Florine, warf Selander ein, meine verwegene Hand, die Vorgebirge der guten Hoffnung, die zum engen Kanaan führen, auch bedienen, und entziehet ihnen nicht das schuldige Opfer, so ihnen zukömmt. Tut, was ihr wollet, war der Florinen Antwort, doch machet es nicht zu lang, wir müssen wieder zu der Gesellschaft gehen."

In den zeichnenden Künsten begegnet man diesem Motiv nicht ganz so oft wie in der Literatur, wo es ins Breiteste ausgesponnen werden kann, aber trotz alledem nichts weniger als selten. „La Musique de chambre" oder so ähnlich ist der übliche Titel für die bildliche Darstellung der Nebenzimmererotik . . .

Alles dies zusammenfassend, ist hier zu wiederholen, was ich weiter oben bereits kurz andeutete: Wenn wir uns die sämtlichen hier erwähnten Darstellungen richtig deuten wollen, so müssen wir uns ausnahmslos den jeweils in Frage kommenden Künstler an die Stelle des dargestellten Voyeurs oder Horchers denken. Er ist es, der sich nach einem solchen Erlebnis sehnt.

*

Die Voyeuse. Ein ganz ander Ding ist es mit der Voyeuse, ob man ihr nun im Leben oder in der Kunst begegnet. In beiden begegnet man der Voyeuse gewiß nicht so häufig wie dem Voyeur, aber doch wesentlich öfter, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Denn wie ich oben bereits sagte, sind ganz naturgemäß beide Geschlechter von der erotischen Neugier erfüllt. Nur daß dieser Instinkt durch die Gesellschaft bei der Frau stärker eingedämmt ist als beim Mann.

Gegenüber der Beurteilung der Schlüsse, die wir aus der künstlerischen Darstellung der Voyeuse in Bild und Wort ziehen müssen, kommt jedoch ein ganz anderer Umstand entscheidend in Betracht, nämlich der, daß auch in allen solchen Fällen die Frau immer nur Objekt und eben nie Subjekt der Kunst ist. Daraus ergibt sich von selbst die einzige und immer gleiche Selbstverständlichkeit, daß es sich auch in diesen Darstellungen um bloße Männerwünsche handelt. Das heißt mit kurzen Worten: Man darf aus den Darstellungen der Voyeuse niemals dasselbe herauslesen wie aus denen des Voyeur, und vor allem muß man sich stets des grundsätzlichen Unterschiedes klar sein, daß bei den Gestaltungen des Voyeurs für den Künstler die vom Voyeur belauschte Szene gedanklich die Hauptsache ist, bei der Gestaltung der Voyeuse dagegen meist diese selbst.

Was der Mann bezweckt, wenn er die Frau zur Voyeuse stempelt oder als solche zeigt, ist im einzelnen Fall sehr leicht zu enträtseln, wenn man die Gesichtspunkte heranzieht, die ich im fünften Kapitel in dem Abschnitt „Das Crescendo in der Liebe" (S. 260) entwickelt habe. Obenan steht auch hier die Sehnsucht des Mannes nach dem untrüglichen Erfolg seiner Werbungen und nach der vollkommensten

Die schöne Hirtin

Holländischer Schabstich nach einem Gemälde von Peter Paul Rubens

270. Ein verführerischer Anblick. Holländisches Gemälde von Cornelis Dusart

Lusterfüllung. Diese Ziele winken ihm, wie ich an der genannten Stelle gezeigt habe, am verlockendsten beim sowieso schon liebebereiten und liebebegehrenden Weib. Zu den deutlichen Offenbarungsformen der weiblichen Liebesbereitschaft gehört unbedingt auch die gesteigerte erotische Neugier der Frau. Ein weibliches Wesen, das in irgend einer Form eine erkennbare Neugier für die Körperlichkeit des Mannes oder für intime Zärtlichkeiten zwischen zwei Liebenden an den Tag legt, betätigt damit das eigene gesteigerte Verlangen nach Liebeserfüllung. Also erfüllt der von seiner Wunschphantasie inspirierte Künstler seine spezielle Sehnsucht eben auch auf die Weise, daß er die Frau als gierige Voyeuse bei derartigen Möglichkeiten darstellt. Er schildert sie in der Gestalt der Kammerzofe, die heimlich am Schlüsselloch äugt (S. G. E. III neben S. 64), als heimliche Beobachterin von badenden Männern, als träumerische Belauscherin von sich schnäbelnden Tauben — denn auch dieses ist ein Voyeusenmotiv — (Bild 163 u. 166) usw. Wenn ihm sein Witz oder die zeitlichen Umstände erlauben, noch einige Schritte weiter zu gehen, läßt er sie ebenso neugierig die intimsten physiologischen Feststellungen machen, die ihr irgend ein günstiger Zufall in den

271. Susanne und die beiden Greise. Kupferstich von H. Goltzius

Weg führt. Um nur einige wenige Beispiele dieser Art anzuführen, sei als erstes an „Die fromme Helene“ von Wilhelm Busch erinnert. Welcher deutsche Leser kennt nicht die prachtvolle, von Busch aufs breiteste ausgesponnene Szene vom Besuch des Vetters Franz, die damit anhebt: „Ei! — denkt Helene — Schläft er noch? Und schaut auch schon durchs Schlüsselloch.“ In der amüsantesten Form ist hier der höchste Grad der weiblichen erotischen Neugier in Wort und Bild geschildert. Nicht in dem Maße durch Humor bezwingend, aber dafür um einen erheblichen Grad handgreiflicher ist das Thema der Voyeuse auf dem großen und einst weit verbreiteten Kupferstich „Les Pommes“ von Heinrich Ramberg behandelt. Der junge Schloßgärtner bringt einen Korb Äpfel in das Ankleidezimmer der ebenfalls jungen Schloßherrin. Das glatte Parkett, noch mehr aber der Anblick des sehr freigebig enthüllten schönen Busens der jungen Dame machen ihn verwirrt, und er kommt jäh zu Fall. Die Äpfel rollen auf dem Boden umher. Aber das ist nicht der einzige Unfall. Der junge Gärtner trägt selbstverständlich nur ein Hemd, und so werden vor den Augen der jungen Dame auch noch andere Dinge sichtbar. (E. K. I Bild 234). Mit einer ähnlichen Pointe arbeitete der anonyme Künstler der großen Lithographie „Die Badegesellschaft“, die etwa aus dem Jahre 1860 stammt, und die damals ebenfalls ziemlich stark verbreitet gewesen sein dürfte. Auf diesem Blatt sind es gleich zwei Damen, die ihre unverhohlene, erotische Neugier an den Tag legen (E. K. I neben S. 360). Die letzte Steigerung in dieser Richtung zeigt ein kleiner Kupfer „L'Indiscrète“ aus dem achtzehnten Jahrhundert. Hier hilft eine verliebte Schäferin dem Zufall nach, indem sie vorsichtig einen sorglos schlafenden Schäfer entblößt, um wenigstens heimlich ihre erotische Neugier zu befriedigen. Selbstverständlich sind dies alles Vorgänge, die die betreffenden Künstler an sich selbst zu erleben wünschten (E. K. I Bild 211).

Wenn es die Eifersüchtige ist, die wir in der Rolle der Voyeuse zu sehen bekommen, und zwar in der Weise, daß sie den Geliebten bei einer Untreue mit einer Freundin oder mit der Kammerzofe belauscht, so kann man wohl sagen, daß abgesehen von der Pikanterie des Stoffes, die eben überall mitspricht, ein solches Motiv genau so von dem Drang nach Steigerung des eigenen Persönlichkeitsgefühls diktiert worden ist, wie z. B. die Gestaltung von erfolgreichen Vergewaltigungsszenen. Wenn der Künstler eine eifersüchtige Frau zum Zeugen eines Liebeserfolges bei einer andern macht, so drückt er damit aus,

daß er sich als der besonders Begehrte fühlt, als der häufiger Gewählte. Oder auch: er träumt sich in diese Situation hinein und berauscht sich in dieser Vorstellung (vergl. auch S. 296).

Den Gegenpol von alledem, also die Absicht der Entwertung der Frau, dürfen wir wohl in der Mehrzahl jener Bilder erblicken, in denen sich die als Voyeuse dargestellte Frau entweder besonders exzessiv geberdet, oder wo die in der Form von erotischer Neugier geoffenbarte Liebesbegehrlichkeit in einem krassen Widerspruch zu ihrem Alter und zu ihren negativen körperlichen Reizen steht (Bild 121 u. E. K. I Bild 77). Die meisten solcher Darstellungen fallen natürlich in das Gebiet der direkt erotischen Kunst. Aber allen heimlichen und allen offenen Frauenhassern begegnet man dort. Einem Beardsley zwar nicht so oft wie einem Rops, aber mit ebenso klaren Gefühlsäußerungen. Noch häufiger begegnet man freilich dem großen Heer der Anonymen. Von diesen stammt natürlich das Verwegenste und das Unmöglichste. Sie illustrieren die immer noch liebeshungrige alte Schwiegermutter, die die Tochter in der Hochzeitsnacht belauscht, ein seit zweihundert Jahren in allen Ländern immer wieder von Neuem variiertes Motiv; sie zeigen die alte Bäuerin, die sich beim Anblick des auf dem Lande ja so seltenen Falles, daß die Kuh zum Stier geführt wird, plötzlich daran erinnert, daß sie auch noch weibliche Regungen empfindet, und was derartige angeblich „dem Leben abgelauschte Szenen" noch mehr sind.

*

Der Exhibitionist. Das ergänzende Seitenstück zum Sehenwollen ist das Gesehen-werden-wollen (vgl. S. 62—74 und 182—184). Um aber gesehen zu werden, und zwar so, wie man gesehen zu werden wünscht, muß man dem Schicksal nachhelfen. Das tut der Exhibitionist. Und er tut es auf die Weise, daß er sich irgendwie auffällig entblößt und dadurch die erotische Neugier anderer auf sich zieht. Das ostentative Entblößen ist das Wesen des Exhibitionismus. Die Freude an der eigenen Entblößung ist in bestimmten Formen und Grenzen ebenso stark verbreitet wie die Lust am Schauen. Und in der Grundtendenz ist solches Tun weder krankhaft noch ohne Weiteres verächtlich. Dazu wird es erst durch die besonderen Grade oder Umstände des sich Entblößens. „Niemand wird einen Mann als krankhaft bezeichnen, der sich vor seiner Geliebten entkleidet und sich ihr gerne nackt zeigt. Die gleiche Entkleidung vor Fremden, auf der Straße, in einem Theater ist schon die Tat eines kranken Gehirnes." (Stekel.) Der dem Exhibitionismus zugrunde liegende Trieb besteht darin, daß man Bewunderung erregen will. Weil dieses das Ziel ist, so wünscht man, daß jene Teile gesehen werden, die man selbst für die schönsten und verführerischesten hält, in die man gewissermaßen selbst verliebt ist. Naturgemäß ist dies stets irgendeine erogene Zone des Körpers und beim Mann in den meisten Fällen ebenso naturgemäß der Phallus, denn beim Mann spielen die sekundären Geschlechtsmerkmale

Eine günstige Gelegenheit

272. Kupferstich nach einem Gemälde von G. Mieris

bekanntlich nicht entfernt dieselbe Rolle wie bei der Frau. Aber gerade den Phallus öffentlich so zu zeigen, daß dem männlichen Exhibitionsdrang restlos Genüge getan ist, verbieten die Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit in den meisten Zeiten. Also mußte die männliche Psyche einen Ausweg finden, um auf irgendeinem Umweg den so mächtigen Exhibitionsdrang zu entladen, und sich von Zeit zu Zeit von seinen Spannungen zu befreien. Denn erfüllt muß er werden. Und darum wurde dieser Umweg auch gefunden. Er besteht in nichts Geringerem, als in der Uebertragung der eigenen Exhibitionslust auf die Exhibition der eigenen Gattin oder Geliebten. „Statt ihnen (den Freunden) seinen Phallus zu zeigen, tut man dies mit dem teuersten Besitz: der Geliebten oder Gattin" (J. Sadger). Und dieser Umweg ist gar nicht unlogisch, denn er widerspricht absolut nicht dem Grundgesetz des Exhibitionismus, mit der eigenen Sexualität zu prunken. Das Gesetz der Entblößungslust treibt den Exhibitionisten dazu, diejenige Körperzone öffentlich zu entblößen, in die er selbst am meisten verliebt ist, die er für die verführerischeste hält. Zu dem Liebsten, was der Mann hat, gehört natürlich auch die eigene Gattin oder Geliebte, und in der hier in Frage kommenden erotischen Weise vor allem dann, wenn die Beziehungen zu der betreffenden Frau in irgendeiner Weise ganz pointiert erotischer Art sind, weiter, wenn er an ganz spezifische Reize seiner Gattin oder Geliebten mit seinem gesamten Reizungsempfinden fixiert und ständig davon fasziniert ist. In solchen Fällen entblößt der Betreffende tatsächlich und direkt ein Stück von sich selbst, wenn er die Gattin oder Geliebte vor den Augen Anderer entblößt. Die Allerwenigsten haben natürlich eine Ahnung davon, daß es der eigene Phallus ist, den sie zeigen wollen, wenn sie die intime Körperlichkeit der eigenen Gattin oder Geliebten vor fremden Blicken preiszugeben trachten. Diese Untergründe und Zusammenhänge hat erst die moderne Psychologie erkannt und nachgewiesen.

Da ich über diese übertragene Manifestationsform der männlichen Exhibitionslust im ersten Teil dieses Buches noch nichts gesagt habe, und da sie andererseits eine so außergewöhnlich große Rolle in der Kunst aller Zeiten spielt, d. h. also im individuellen künstlerischen Produktionsprozeß so vieler Künstler, so ist es angebracht, hier erst noch durch einige Fakten aus dem Leben die ausgedehnte Herrschaft dieser Methode in der Welt der Realitäten zu belegen. Die ebenso starke Widerspiegelung in der Welt des Scheins ergibt sich dann von selbst als die unabänderliche Manifestation eines Naturgesetzes, das an sich wie alle Naturgesetze jenseits von Gut und Böse liegt.

Der häufigste Fall ist der, daß ein Mann kein größeres Vergnügen kennt, als das, vor Freunden oder Bekannten bestimmte intime Reize oder Eigenschaften seiner Frau oder Freundin zu schildern und zu rühmen, und bei allen möglichen Gelegenheiten immer wieder auf dieses Thema zurückkommen. In sehr vielen Fällen sind es die eigenen Männer, die darauf drängen, daß ihre Gattinnen oder Freundinnen sich in einer Weise kleiden, daß bestimmte Reize äußerlich auffällig zur Erscheinung kommen. Sie raten ihren Frauen zu möglichst kurzen Röcken, daß man die schönen Waden sehen kann, zu recht enganliegenden Kostümen, daß ihre Hüften oder Lenden möglichst plastisch hervortreten; sie finden bei den Ballkleidern ihrer Frauen keinen Ausschnitt tief genug usw. Der resignierend protestierende Vers: „Was nützet mir ein schöner Garten, wenn Andere drin spazieren gehn!" wird unendlich häufiger, als die Naivetät der Unwissenden sich träumen läßt, heimlich so variert: „Was nützet mir ein schöner Garten, wenn Andere sich ihn nicht besehn!" Und darum begegnet man auch dem Kandaules, der Gyges gefällig ist, in allen Schichten; nur daß die Sache meist nicht so tragisch ausgeht wie bei Hebbel. Die meisten Menschen, die sich mit offenen

Der neugierige Liebhaber. Französischer Kupferstich von J. J. Le Veau nach einem Bilde von P. J. de Louterbourg.

Augen und Ohren in der Welt umgesehen haben, können zu diesem Kapitel ergänzende Beispiele liefern. Ein Berliner Rechtsanwalt hat mir aus seinen Akten für meine Sittengeschichte den Brief einer Dame der besten Gesellschaft zur Verfügung gestellt, den diese an eine zur Kur in Meran weilende Freundin gerichtet hat, und in dem von der Beteiligung an einem intimen Künstlerball die Rede ist. In diesem Brief heißt es: „Du hättest mich in meinem Kostüm sehen sollen und du wärst vor Neid geplatzt. Zuerst überlegten wir ein Pagenkostüm. Aber dabei ist doch nichts zu sehen, meinte Fritz, und dazu führe man seine Frau nicht auf den Ball. Schließlich entschlossen wir uns zu einem ganz schiken Phantasiekostüm. Bei dem war einfach alles zu sehen. Ich glaube überhaupt, wenn es auf Fritz angekommen wäre, so hätte er es am liebsten gesehen, wenn ich im Hemd hingegangen wäre." Anschließend hieran verweise ich nochmals auf die bereits im ersten Teil erwähnten Pariser Künstlerbälle der seinerzeit berühmtesten Künstlervereinigung „Quat-z-arts", bei denen es mehrfach, wie z. B. im Jahre 1906, vorkam, daß eine Reihe schöner Frauen gänzlich nackt an dem Ball und der damit verbundenen Schönheitskonkurrenz teilnahmen. Das heißt: in einer Nacktheit, die durch ganz bestimmte Schmuckstücke noch außerordentlich gesteigert war (s. Beilage „Die Preisgekrönte"). Daß es sich in diesen Ungeheuerlichkeiten ebensosehr um kühnste Extravaganzen des männlichen wie um solche des weiblichen Exhibitionismus handelt, ergibt sich daraus, daß alle diese kleiderhassenden Schönheiten die Freundinnen mitanwesender Künstler waren, und daß diese es gewesen waren, die die jeweilige pikante Unterstreichung der Nacktheit ihrer Freundin entworfen hatten. In diesem Zusammenhang vergleiche man auch Bild 47, das eine Miß Chualy in dem Kostüm zeigt, in dem sie im Jahre 1749 an einem Londoner Ball teilgenommen hat. Der sich aus einer solchen Einstellung ganz von selbst ergebende nächste Schritt ist der, daß mancher Exhibitionist mit eigenen Händen mehr oder weniger weitgehend bestimmte Reize seiner Gattin vor den Blicken eines Fremden enthüllt, oder die Geliebte in Gegenwart eines Dritten zu irgendeiner intimen Preisgabe ihrer Reize drängt. Mir ist ein jung verstorbener deutscher Verleger bekannt, dem es ein besonderes Vergnügen bereitete, die Schönheit der Beine seiner Frau vor seinen Freunden nicht nur zu rühmen, sondern, wenn sich die Gelegenheit gab, ihr obendrein die Röcke eigenhändig bis zu den Knieen emporzuheben, damit man sich mit eigenen Augen von der Wahrheit seiner rühmenden Worte überzeugen konnte. Von einem anderen, übrigens sehr fein gebildeten Mann weiß ich durch eigenes Erlebnis, daß es ihm ein sehr großes Vergnügen machte, wenn er seine schöne Frau einem Gast oder Freund in irgendeinem besonders pikanten Phantasiekostüm oder in einem freigebigen Negligé vorführen, richtiger: „servieren", konnte. Er arrangierte dies in der Weise, daß er nach Tisch bei einem Glase Wein das Gespräch darauf brachte: „Sie sollten meine Frau in diesem oder jenem Kostüm sehen", und dann wurde der Kostümwechsel zumeist in Gegenwart des Freundes vorgenommen, und der Gatte gefiel sich in der Rolle des Kammerdieners. Im Jahre 1912 hatte ich auf einem sogenannten Bauernball das folgende Erlebnis: Ich war gemeinsam mit einem anderen Bekannten Zeuge, wie eine Dame sich in ganz ausgelassener Weise von ihrem Tänzer küssen und umarmen ließ. Als mein Bekannter beim Vorübergehen mit dem Finger drohte und warnend auf den unfern tanzenden Gatten der Dame wies, rief diese in fröhlichster Laune: „Ach, schicken Sie doch meinen Mann her, Sie machen ihm das allergrößte Vergnügen, wenn er sieht, daß ich mich auf diese Weise amüsiere." Von einem anderen Mann, der sich als geschickter Amateurphotograph betätigt, bekam ich einmal ein Dutzend Photo-

274. Satyre belauschen eine schlafende Nymphe. Kupferstich von Dupuis nach einem Bilde von L. Chéron

graphien zu Gesicht, die dieser im Laufe der Jahre von seiner sehr schönen Frau gemacht hatte. Jedes der Bilder zeigte die betreffende Dame in irgendeiner anderen erotischen Situation, und es gab keinen ihrer Reize, der nicht in raffinierter Weise vor die Kamera gekommen wäre. Das Entscheidende jedoch ist auch hier: An dem Anblick dieser Aufnahmen durften sich auch eine Reihe vertrauter Freunde des Hauses erfreuen. Ein sehr häufig benutztes Mittel derartig gesteigerter exhibitionistischer Tendenzen ist zu allen Zeiten auch die Kunst. Das liegt auf der Hand. Die Kunst ist von jeher der willfährige Gehilfe und die stets dienstbereite Magd aller Mächtigen und aller Zahlungsfähigen gewesen. Darum ist sie auch von denen, die sich diesen relativ teuren Sport leisten konnten, immer in den Dienst der Befriedigung ihrer besonderen Wünsche gestellt worden. Wie also der stark exhibitionistisch veranlagte Amateurphotograph von heute die Gattin oder Freundin in intimen Situationen photographiert und diese Aufnahmen seine Freunde heimlich betrachten — richtiger: bewundern! — läßt, so ließen und lassen in zahllosen Fällen Fürsten und Kapitalsmagnaten die Geliebte in der gleichen Weise und in denselben Situationen porträtieren, und sie haben diese Bilder nicht nur in einem

stillen, niemand zugänglichen Kämmerlein verwahrt, sondern offen in ihren Schlössern aufgehängt, so daß sie zum mindesten die Hofleute zu sehen bekamen. Und manche haben die größten Künstler ihrer Zeit mit solchen Aufträgen beglückt, denn wir finden derartige Aufträge von Namen wie Cellini, Clouet, Fouquet, Tizian und ähnlichen Größen ausgeführt. Wo solche Namen in Frage kommen, muß es auch klassische Beweise geben. Und diese gibt es tatsächlich in großer Zahl. Ich verweise als ersten auf das Bild, das Karl VII. von Frankreich von seiner berühmten Maitresse Agnes Sorel durch Jean Fouquet hat machen lassen. Die von Karl VII. bewundertste Schönheit seiner Gunstdame war deren herrlicher Busen. Also sollte alle Welt in die Lage kommen, ebenfalls in dessen verführerischer Pracht zu schwelgen und ihn obendrein anzubeten. Dies konnte nicht besser erreicht werden, als dadurch, daß Agnes Sorel als Mutter Gottes mit pikant entblößtem Busen gemalt wurde. Und so malte sie denn auch Fouquet. (E. K. I, Bild 26). Als zweites klassisches Beispiel verweise ich auf Heinrich II. von Frankreich und seine aller Welt bekannte Maitresse Diana von Poitiers. In Heinrich II. haben wir vielleicht einen der hemmungslosesten Exhibitionisten vor uns, den die Geschichte kennt, denn er konnte nicht satt werden, seine schöne Gunstdame nackt oder in pikanten Entblößungen darstellen zu lassen. Bildhauer mußten „La Belle des Belles" nackt in Bronze, in Silber oder in Marmor modellieren. Maler mußten sie pikant entblößt oder gänzlich entkleidet malen. Und wieder sind es die berühmtesten Künstler jener Zeit, denen man bei dieser Gelegenheit begegnet. Jean Goujon stellte Diana von Poitiers nackt in einer Gruppe als Diana auf der Jagd dar. Der große Benvenuto Cellini schuf ein Flachrelief unter dem Titel „Die Nymphe von Fontainebleau" von ihr, das sich heute im Louvre befindet. Die Szene zeigt Diana nackt auf dem Boden hingelagert, umgeben von ihren Hunden und einen stattlichen Hirsch an der Seite, den sie zärtlich liebkost. „Museau contre museau" sagt ein französischer Historiker. Diese Liebkosung ist verständlich, denn dieser Hirsch soll niemand anderen als ihren königlichen Liebhaber symbolisieren. Ebenfalls im Schloß von Fontainebleau hing ehemals ein Porträt der Diana von Poitiers, das Primatice zugeschrieben wird. Das Bild zeigt Diana auf der Jagd mit einem Bogen in der Hand, die Tunika, in die sie gekleidet ist, ist vorn so weit auseinandergeschlagen, daß der schöne Busen zu sehen ist, auf der Seite ist sie bis über die Knie emporgerafft, „wie es der déesse aux belles jambes geziemt". Unter einer etwas weniger mythologischen Etikette zeigt sie derselbe Meister auf einem Bilde, das sich ehemals im Schloß von Chaumont befand, heute aber in der Galerie von Versailles zu finden ist. Auf diesem Bild ist Diana mit einem bloßen Gazeschleier angetan, durch den alle ihre körperlichen Reize, vor allem der stolze Busen, pikant hindurchschimmern. Im Schloß von Anet hängt ein Bild, das Diana bis unterhalb der Hüften nackt zeigt und auf einem Täfelchen die charakteristische Inschrift trägt: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, o Gott, nach dir!" (Bild 266.) Am allerberühmtesten von den zahlreichen Nacktdarstellungen der Diana, und ebenfalls nichts weniger als mythologisch aufgefaßt, ist „Diana im Milchbad", das Jean Clouet zugeschrieben wird. (S.-G. I, Bild 19.) Diese beiden Beispiele mögen als Belege fürstlichen Exhibitionsdranges genügen (vergl. auch Bild 267).

Daß Kapitalmagnaten genau so verfahren, dafür hat man in dem schon oben im Abschnitt des Voyeur erwähnten Bild „Les heureux hazards de l'escarpolettes" von Fragonard einen weltberühmten Beweis. Über die Entstehung dieses Bildes berichtete Fragonard selbst das Folgende: Eines Tages kam ein reicher alter Herr zu mir, der mich bat, seine niedliche junge Freundin in fröhlicher Ausgelassenheit auf einer Schaukel dar-

Der Besuch

ENGLISCHES SCHABBLATT

K. K. HOF- U. STAATS-DRUCKEREY IN WIEN.

VERLAG ALBERT LANG IN MÜNCHEN

zustellen, die von ihm selbst geschwungen wird. Und wenn ich ihm eine ganz besondere Freude machen wolle, dann solle ich zu ihren Füßen im Gras einen jungen Freund zeigen, der entzückt dieses reizende Schauspiel genießt. Ein enragierter Exhibitionist kann nicht offener und auch nicht deutlicher seine höchsten Sehnsüchte und Entzückungen an den Tag bringen: Er selbst will dem jungen Freund die günstigste Gelegenheit schaffen, mit größtem Erfolg im Anblick der intimen Reize seiner Mätresse zu schwelgen! Diese Vorstellung ist jedenfalls die verführerischeste für ihn. Und Fragonard, der für solche Pikanterien einen offenen Sinn hatte, hat diese Wünsche restlos begriffen und auch restlos befriedigt. Denn was er schuf, wurde eines der klassischsten Zeugnisse für alle Komponenten, die bei diesem Problem in Frage kommen: Der männliche Exhibitionsdrang, die weibliche Exhibitionslust und die männliche Schaulust (F. i. d. K., neben S. 200). In diesem Band kommt außerdem noch das Bild „Die schöne Geliebte" von Bruyn (Bild 320) in Frage. Diese bis zu den Hüften entblößte reife Schönheit, deren erotische Nacktheit durch den vornehmen Schmuck, den sie trägt, und durch die Umgebung, in die sie gestellt ist, überaus aufstachelnd wirkt, läßt auf den ersten Blick die dahinter stehende Exhibitionslust, die des Auftraggebers wie die der Dargestellten, deutlich erkennen. Auch in diesem verführerischen Garten weiblicher Leiblichkeit sollten sich möglichst Viele ergötzen, — zur Steigerung der Wollust seines eigentlichen Besitzers. Soviel an Belegen aus der Welt der Realitäten.

Wie man den Teufel in die Flucht schlägt

275. Trinkglas aus dem 17. Jahrhundert

Der männliche Exhibitionismus. Es dürfte kaum weit vom Ziele vorbei treffen, wenn man angesichts des Umstandes, daß in jedem Kunstwerk verschiedene Triebe zugleich sich auswirken, die große Zahl der direkt phallischen Darstellungen in Kunst und Literatur zu einem erheblichen Teil auf die direkte, also auf die in keiner Weise verschobene männliche Exhibitionslust zurückführt. Wenn in der Renaissance manche Künstler so gerne und so oft Satyrn und Faune darstellten, die nackte Nymphen und sonstige Weiblichkeiten der Mythologie nicht nur heimlich beschleichen, belauschen und schamlos entblößen, sondern die bei diesen Gelegenheiten außerdem ostentativ die natürliche Wirkung zur Schau stellen, die der betreffende verführerische Anblick auf sie ausgeübt hat, dann kann es m. E. kaum einem Zweifel unterliegen, daß die individuelle Exhibitionslust des betreffenden Künstlers in solchen Schöpfungen inspiratorisch am Werke war (E. K. I, Bild 29 und 40). Das Gleiche gilt in noch viel überzeugenderem Grade von der Darstellung von Priapstatuen, die in der Form von antiken Gartengöttern und in ähnlichen symbolischen Anwendungen protzig-stolz „ihrer Würde Amtssymbol" den Blicken der offenen oder heimlichen Besucherinnen entgegenrecken. Es ist dies ein Motiv, dem man besonders oft in der galanten Kunst des achtzehnten Jahrhunderts begegnet. In diesen Darstellungen ist die drastischste Exhibition der erotischen Aktionslust und der angeblich konkurrenzlosen Aktionskraft, der absolute Zweck der Übung und alles andere nur illustratives Beiwerk. Ein sehr interessantes Beispiel ist das Aquarell „Offert à Priap" von Le Barbier

(Bild 281). Vergl. weiter E. K. I, Bild 24, 82, 219; S.-G. E. II, Bild 125, u. neben S. 256. Wieviel Genuß diese Vorstellung den betreffenden Künstlern bereitet hat, erkennt man an der ganz besonderen Vergnügtheit, mit der dieser Stoff gemeistert wird. Man wähnt hinter jeder derartigen Priapsmaske das eigene johlende Lachen ihres Urhebers zu hören, der vergnügt ist ob des Staunens und nicht weniger ob des Neids, den er erweckt, und stolz seinen Triumph einheimst. Das Ancien Régime ist die Epoche, die es verstanden und gewagt hat, die direkte männliche Exhibition sogar in ganz realistischer Auffassung, also als Szene aus dem täglichen Leben, salonfähig zu machen; wenigstens salonfähig für die Salons der damaligen Lebewelt. Und zwar geschah dies vornehmlich in drei Verkleidungen, deren jede einzelne jedoch so durchsichtig ist, daß auch dem Naivsten kaum ein Mißverstehen unterlaufen kann. Die erste und häufigste ist „der wieder eingefangene oder der interessante Vogel", den ein junger Bursche gegenüber den anwesenden Mädchen und Frauen vorgibt, unter seinem Hut zu halten, den er auf oder vor seinem Schoße hält. Natürlich ist es der entblößte Phallus, den er mit seinem Hute bedeckt; der Zustand seiner Bekleidung läßt dies deutlich erkennen. Die zweite Form ist die symbolische Demonstration des Phallus, indem ein Jüngling einem Mädchen seinen ausgestreckten Zeigefinger, über den er ein Kirschenpaar gehängt hat, entgegenstreckt. Die dritte Verkleidung ist die Präsentation des Phallus in der Form des ostentativ zwischen den Beinen gehaltenen Degens oder Stockes, so daß der Griff das Zeigen und Anbieten des Phallus versinnbildlicht. Von jedem dieser drei Hauptmotive gibt es zahllose Wiederholungen und die kühnsten Variationen. Viele von der Hand der angesehensten Künstler dieser Zeit. Es gibt überhaupt kaum einen galanten Künstler des Ancien Régime, der nicht eines dieser Motive oder gar sie sämtlich gestaltet hätte. Die berühmteste Darstellung vom „Gefangenen Vogel" ist der von Janinet nach einem Gemälde von Lawreince gestochene Farbstich „L'oiseau privé". Das Motiv ist: Der Piepmatz ist aus dem auf dem Boden stehenden offenen Vogelbauer entkommen. Der junge Bursche behauptet, ihn unter seinem Hut gefangen zu halten, den er auf dem Schoße hält, er fordert die anwesenden Dirnen auf, ihn hervorzuholen, und eine schickt sich bereits an, dieser Aufforderung nachzukommen (E. K. I, neben S. 232). Von Fragonard führe ich seinen berühmtesten großen Kupferstich „L'Armoire" an, den einzigen, den er selbst radiert hat, und der eine überaus kühne Variation zu dem Motiv vom „Gefangenen Vogel" darstellt. Die beiden Liebenden hatten sich im Schrank versteckt, aber aus irgendeinem Grunde sind sie von den Eltern aufgestöbert worden, der Vater hat die Türe des Schrankes aufgerissen, die jäh Ertappten kommen beschämt heraus . . . Das Bild ist ganz dezent, es ist gar nichts zu sehen, nur der große Hut, den der ertappte Liebhaber vor sich hat, bleibt in seiner Lage und fällt nicht zu Boden, ohne daß er von dem Burschen in erkennbarer Weise gehalten würde. Das ist die kühne und sehr durchsichtige Pointe; es ist ein Exhibitionsmotiv in raffiniertester Variation (S.-G. E. II, neben S. 120; vgl. weiter S.-G. E. II, Bild 72). Als eine der besten Darstellungen der zweiten typischen Form kann der große Kupfer „Honny soit qui mal y voit" von Hubert nach einem Bilde von Caresme gelten. Ein eleganter Herr in einem Lehnstuhl, der einen Korb mit Kirschen auf dem Schoße vor sich hat, präsentiert in der oben beschriebenen Weise neckisch seinen Zeigefinger. (S.-G. E. II, Bild 250 und 251.) Hinsichtlich der dritten der genannten Formulierungen verweise ich als Beleg auf einen kleinen Stich „Die Scherenschleiferin". Ein Page oder Elegant kommt auf der Straße zu einer Scherenschleiferin. Mit der Hand weist er auf seinen ganz charakteristisch unter dem Rock hervorragenden Degengriff. Die Symbolik ist sehr deutlich (S.-G. E. II, S. IX.) Aus der erotischen Kunst unserer Zeiten können als stark ausgeprägte Exhibitionisten des Individuell-Phallischen Félicien Rops und Aubrey Beardsley gelten. Rops manifestiert seine individuelle phallische Exhibitionslust in zahlreichen Variationen und Verkleidungen teils scherzhafter, teils zynischer Art. Als geradezu überweltlichen Priap und mit wahrhaft triumphierender Gebärde sehen wir ihn auf dem von ihm gezeichneten Titelblatt zum „Parnasse satirique", — Alles, was weiblich ist, lechzt nach den Wonnen solcher Männlichkeit und kommt in immer neuen Scharen durch die Luft gezogen (E. K. I, Bild 341). Nicht viel weniger kühn und grotesk manifestiert Rops seinen phallischen Exhibitionismus auf der großen Radierung „L'Idole" aus Les Sataniques (E. K. I, Bild 336). Am häufigsten kostümiert er sich jedoch als Teufel. Auch hierfür enthalten die Sataniques eine besonders charakteristische Darstellung, nämlich das Blatt „Calvaire" (E. K. I, Bild 338). Die individuell-phallische Exhibitionsfreude Beardsleys ist nicht nur das fast einzige erotische Motiv, das er behandelt hat, (jedenfalls überragt es alle anderen an Umfang und Bedeutung), sondern man müßte auch gar keine Augen zum Sehen haben, wenn man z. B. verkennen wollte, daß der athenische Gesandte, der mit seinem zur Schau gestellten Riesenphallus die spartanischen Weiber vor sich auf die Kniee zwingt, irgend jemand Anderes wäre als Beardsley selbst, der sich persönlich in diese Rolle hineingeträumt hat. Es ist die mit künstlerischen Mitteln realisierte Wunschphantasie (vgl. auch E. K. I, Bild 348). Die Richtigkeit dieser Schlußfolgerung wird dadurch unterstützt, daß es gar nichts Seltenes ist, daß sich Künstler, wenn nicht für die Öffentlichkeit, so doch zu ihrem

Der Indiskrete

276. Französischer Kupferstich von Dequevauvillers nach einem Bilde von Borel

Das galante Angebot

277. Französischer Kupferstich. Um 1720

eigenen Vergnügen, derart „porträtieren". Ich kenne solche demonstrative Selbstporträts von verschiedenen lebenden Künstlern und besitze solche auch in meiner eigenen Sammlung . . . .

Die zahllosen phallischen Schwänke, Sprichwörter, Volkserzählungen, Legenden, Gedichte usw., denen man allerorten und zu jeder Zeit begegnet, sind, sofern in ihnen von der Allmacht starker physischer Manneskraft die Rede ist, dem Umfange nach vielleicht noch überzeugendere Beweise der stark verbreiteten männlichen Exhibitionslust und der in ihnen wirkenden Tendenzen. Jedenfalls sind in ihnen diese Tendenzen am klarsten ausgesprochen. Um sich über diesen Punkt Klarheit zu verschaffen, lese man aus dem Deutschen irgendeinen der derbdrastischen Fastnachtsschwänke aus dem fünfzehnten Jahrhundert nach, deren sich im ersten Ergänzungsband meiner Sittengeschichte eine ganze Reihe angeführt und teilweise abgedruckt findet, man lese ebendort die Spott- und Scherzlieder aus derselben Zeit nach. Aus dem Italienischen lese man die Novellen des Morlini und des Cornazano, unter denen ich auf die charakteristischste in dieser Richtung „Du bist nicht Er" (S.-G. E. I, S. 22—25) im besonderen verweise; ebenso verweise ich auf die große Ode „Priapus" vom Kardinal Pietro Bembo, dem Privatsekretär des Papstes Leo X. (S.-G. E. I, S. 264—266). Im Französischen lese man bei Rabelais das Kapitel von den Hosenlätzen nach, die Epigramme des Clement Marot, die Verse des François Villon, und aus späterer Zeit die priapische Ode des Alex. Piron. Wieder aus dem Deutschen und aus derselben Zeit lese man die berühmt-berüchtigten priapischen Oden von Bürger, Voß und Stollberg (Der Amethyst, S. 343—351). Daß es sich bei allen derartigen Produkten um die an die eigene Person geknüpften Sehnsüchte und Ideale handelt, das wird uns durch nichts handgreiflicher offenbar als durch solche günstigen Zufälle wie die Auffindung des im vorigen Kapitel abgedruckten Briefes des Pietro Aretino an den römischen Chirurgen Zatti (S. 303) und die Aufstöberung der Privatbriefe Gottfried August Bürgers an verschiedene seiner Freunde, speziell an seinen Göttinger Verleger und Freund Dietrich. Diese von mir schon weiter oben (S. 44) erwähnten Briefe sind geradezu klassische Dokumente des männlichen Exhibitionismus; immer wieder spricht Bürger in diesen Briefen von „ihm", von seinem „Zebedäus" usw (S. 44—46 und S.-G. E. II, S. 249). Nur wes das eigene Herz voll ist, geht eben der Mund über; und er kann nur davon übergehen, des das Herz voll ist. (Vergl. auch Bild 277.)

Die vorstehenden Darlegungen zeigen mit hinreichender Beweiskraft, daß die direkteste Form des männlichen Exhibitionismus, die Entblößung des eigenen Körpers, in der Kunst gar nicht so selten ist, wie man wohl allgemein glaubt. Aber man muß sich doch gleichzeitig darüber klar sein, daß die bis jetzt beschriebenen Wege zu allen Zeiten jedenfalls allen den Künstlern verbaut waren, die sich mit ihren Werken an eine völlig unbeschränkte Öffentlichkeit wenden wollten. Da nun ein derartiger Trieb, von dessen Tendenzen die Phantasie zahlreicher und selbst allergrößter Künstler geradezu bis zum Bersten gefüllt ist, sich niemals bloß auf heimlichen Nebenwegen abreagieren läßt, so müssen sich alle diese Künstler schon aus diesem Grund der oben beschriebenen übertragenen Form des männlichen Exhibitionismus bedienen. Das ist also die Übertragung der Exhibition von der eigenen Person auf die der Geliebten oder der Gattin. Einen Verzicht gibt es auch hier in der Kunst so wenig wie im Leben, sondern immer nur ein Erfüllen. Und gerade den starken Künstler drängt es gebieterisch dazu, für sein Gestalten Formen zu finden, die es ihm ermöglichen, daß die zentralen Triebkräfte seiner Schaffenslust immer und überall zum Ausdruck kommen.

Bevor ich jedoch zur Anführung und Erläuterung der hier in Frage kommenden Künstler und Kunstwerke übergehe, muß ich, um sonst sehr leicht vorkommende Irrtümer zu vermeiden, erst noch kurz die Umstände hervorheben, durch die ein Kunstwerk einen exhibitionistischen Charakter erhält. Daß ein Künstler, sei er nun Maler, Bildhauer oder auch Schriftsteller, die Geliebte oder Gattin bei der Gestaltung seiner Werke als Modell verwendet, das ist in der Kunst von jeher an der Tagesordnung, aber

das hat mit Exhibitionismus in dem hier in Frage kommenden Sinne an sich noch gar nichts zu tun. Auch dann nicht, wenn es sich um direkt erotische Motive handelt. Zu einem exhibitionistischen Akt wird ein erotisch betontes Kunstwerk — intim erotische Betonung ist natürlich immer die Voraussetzung — erst dann, wenn eine individuell pointierte und in ihrer Erkennbarkeit gewollte Porträtähnlichkeit vorliegt. Das ist die erste Voraussetzung, und nur dadurch zieht der Künstler die bergenden Schleier vom eigenen intim-erotischen Erleben. Die weitere und sehr wichtige Voraussetzung ist, daß man womöglich die oben erwähnte Wollust des künstlerischen Urhebers gewahr wird, die dieser beim Gestaltungsprozeß deshalb durchlebt, weil er auf diese Weise seine eigene Sexualität vor möglichst Vielen entblößen und zur Schau stellen kann, sodaß die Öffentlichkeit Teilnehmer seiner höchsten und intimsten Wollust wird. Zu erwähnen ist noch, daß der exhibitionistische Charakter eines Bildes durch ein Blickewechseln mit dem Beschauer, durch ein Hinausspielen ins Publikum unterstrichen wird. Dadurch kommen jene zweideutigen Bilder zustande, in denen z. B. die dargestellte Frau Venus jedem Beschauer zuflüstert: Aber ich bin doch gar nicht beim Wohnungsamt Olymp zuständig, ich wohne doch Xstraße Nummer soundsoviel, dritte Etage; d. h. die Bilder verlieren auf diese Weise ihren beziehungslosen, auf sich selbst gestellten Charakter. Soviel zur Charakteristik des exhibitionistischen Kunstwerkes. Nun zu unseren Beispielen aus der Kunstgeschichte

Die Fama berichtet von einer ganz außerordentlich großen Zahl galant pointierter Frauendarstellungen, bei denen es sich um direkte Porträts geliebter Frauen handeln soll, und die als exhibitionistisch in dem hier in Frage kommenden Sinn zu gelten hätten. Ich will damit beginnen, daß ich summarisch einige der berühmtesten Namen und Werke, und zwar vornehmlich solche aus der Renaissance, zusammenfasse, denen gegenüber ich im Laufe der Jahre auf entsprechende Hinweise gestoßen bin. Die Geliebte soll bei folgenden Bildern Modell gestanden haben und gewollt porträtähnlich dargestellt sein: Bei der schönen Venus des Lorenzo di Credi, die in den Uffizien in Florenz hängt, bei dem überaus pikanten Halbakt des Piero di Cosima, der Kleopatra benamst ist und sich heute in Chantilly befindet (Bild 321), bei dem schönen Akt „Junge Venezianerin bei der Toilette" von Francesco Bissolo (S.-G. E. I, Bild 18), bei der Leda des Sodoma, bei der Leda und der Jo des Correggio (E. K. I, Bild 28), beim Frühling des Botticelli, bei der Flora des Veneto (S.-G. I, Bild 97), bei der Fornarina des Raffael (S. G. I 87), bei den verschiedenen Venusbildern des Tizian und bei dessen Mädchen im Pelz (Bild 3, S.-G. I, Bild 85 und 88), bei dem Venusbild des Palma Vecchio und bei verschiedenen seiner Damenporträts, von denen eines der schönsten heute in Berlin hängt, bei dem Susannabild des Luini, bei der Lukrezia des Bronzino usw. usw. Gegenüber verschiedenen, in irgendeiner Weise besonders pikant aufgefaßten Marienbildern wird dasselbe oder ähnliches behauptet. Entweder soll es sich um die Porträts von Mätressen oder um solche von mehr oder minder vornehmen und berüchtigten Kourtisanen handeln, mit denen die betreffenden Künstler zu der Zeit befreundet waren, und mit deren Gunst sie auf diese Weise protzen wollten.

278. Ilustration zu „Die Versuchung des heiligen Antonius". Kupferstich

Wo bei den angeführten Beispielen diese Behauptungen zutreffen, handelt es sich unbedingt um exhibitionistische Manifestationen. Aber wenn sehr vieles auch unmotivierter Zeitklatsch, also willkürliche Unterschiebung sein sollte, so bleibt doch der sehr wichtige Umstand bestehen, daß zahlreiche solche und ähnliche Bildnis- und Mariadarstellungen von den zeitgenössischen Beschauern exhibitionistisch empfunden wurden. Ein Beweis dafür ist u. a. eine Stelle in einer der berühmtesten Strafpredigten Savonarolas. Die betreffende Stelle lautet: „Die Figuren, die ihr in euren Kirchen malen laßt, sind die Gestalten eurer Götter. Trotzdem können die jungen Leute sagen, wenn sie diesem oder jenem Weib auf der Straße begegnen: Das ist Magdalena . . . Denn die Bilder eurer Dirnen von der Straße laßt ihr malen als Heilige in den Kirchen . . . ."

Unendlich wichtiger sind die Fälle, die bis zu einem hohen Grade als gesichert gelten können. Und von diesen lasse ich jetzt einige der prägnantesten aus den verschiedenen Epochen und Ländern folgen: Als ersten möchte ich den feinnervigen und auch unserem heutigen Empfinden sehr nahestehenden

Andrea del Sarto nennen Bei diesem Künstler ist es historisch einwandfrei bekundet, daß er immer eine und dieselbe Frau gemalt hat, und zwar immer zum Erkennen porträtgetreu, nämlich eine gewisse Lucrezia del Fede, die Frau eines Hutmachers mit Namen Carlo Recanati. Diese Frau war erst jahrelang die Geliebte del Sartos; als ihr Mann endlich gestorben war, heiratete er sie. Die Beziehungen del Sartos zu dieser Frau waren ausgesprochen masochistischer Art. Um ihre Wünsche nach Luxus zu erfüllen, unterschlug er einen Teil der Gelder, die er von Franz I. von Frankreich zum Ankauf von Kunstwerken anvertraut bekommen hatte. Die intensive Frauenanbetung des Masochisten neigt immer auch stark zum Exhibitionismus. Der sklavische Masochist glaubt, seiner Herrin dadurch am schwärmerischsten zu dienen, daß er ihre Schönheit oder ihre Reize vor aller Welt preist oder aufdeckt. Sarto offenbarte seinen exhibitionistischen Drang dadurch, daß er in den Kopf und in die Figur seiner Geliebten eine Nuance brachte, von der Richard Muther mit Recht sagte, sie enthielten „eine seltsame Schlafzimmerstimmung, die um so aparter wirkt, je weniger sie für heilige Frauen und zu dem Ernst der Situation paßt".

Wenn der von Sinnlichkeit glühende Giorgione für seine berühmte Madonna von Castelfranco seine Geliebte, die schöne Cäcilie, zum Modell nimmt, und dieser köstlichen Madonna auch deren deutlich erkennbare Züge verleiht, so ist dies nicht ohne Weiteres exhibitionistisch in dem hier in Frage stehenden exzessiven Sinn, sondern höchstens masochistisch. Die Sache ändert sich jedoch sofort, wenn man weiß, daß auf der Rückseite dieser frommen Tafel die folgenden liebeglühenden Worte stehen: „Vieni, o Cecilia, vieni d'affretta, il tuo t'aspetta Giorgio". Dann sieht man dieses Bild nicht nur mit anderen Augen an, dann weiß man auch, daß man kein übereiltes Urteil abgibt, wenn man wiederum Muther zustimmt, der einst über diese Maria von Castelfranco die Worte geschrieben hat: „Man fühlt, daß diesem Künstler Maria nicht mehr die Madonna war, daß er diesen Mund geküßt, nach diesem Weib sich gesehnt hatte, wenn sie fern war." Das exhibitionistische Sehnen Giorgiones wird schließlich zur klaren Tatsache, wenn man sieht, wie er die schöne Cäcilie eines Tages splitternackt auszieht und nun wieder porträtgetreu als berückende Venus der Welt zeigt (heute in der Dresdener Galerie). Dieses unsterbliche Gemälde enthält alle Bestandteile eines in hohem Grade lustbetonten Exhibitionismus.

Ich komme nun zu Peter Paul Rubens, einem der kühnsten Exbibitionisten der gesamten Kunstgeschichte. Das ist er in der Tat. Die gesamte Kunst des Rubens ist erfüllt und getragen von den unbezähmten Energien des ausschweifendsten Exhibitionismus. Ein Hauptteil seines Schaffens, und jedenfalls der bedeutsamste, umfaßt selbst im allgemeinen direkt exhibitionistische Motive. Exhibitionismus der blühenden weiblichen Schönheit und Exhibitionismus des Liebesgebarens in allen möglichen Nuancen, aber vorwiegend in denen des Handgreiflichen. Immer wird das Intimste in seinen bezeichnendsten Situationen in das grellste Licht und in den völlig übersichtlichen Vordergrund gestellt. Ich nenne als Beispiele: „Die Bauernkirmeß", „Der Liebesgarten", „Andromeda", „Schäferszene", „Das Venusfest", „Der Raub der Töchter des Leukippos", seine verschiedenen Parisurteile usw. Sogar die Bilder „Der Eremit und die schlafende Angelika" (E. K. I Bild 58) und „Die Nymphen der Diana" in Wien, die an sich Voyeurmotive behandeln, sind mehr auf die Idee der weiblichen Exhibition als auf die des Voyeurs eingestellt; denn die betreffenden mythologischen Damen exhibitionieren sich sogar schlafend auf das Verwegenste. Aber nicht bloß die Frau als solche, nicht bloß die Frau im allgemeinen wird auf diese Weise von Rubens exhibitioniert. Sondern — und damit kommen wir auf den entscheidenden Hauptpunkt — eine ganz bestimmte Frau, deren leicht und sofort erkennbare Züge und individuelle Körperlichkeit einer jeden seiner Göttinnen eignen. Und diese, immer gewollt porträtgetreu dargestellte Frau ist keine andere als seine Gemahlin Helene Fourment. Sie, und nur sie hat er von dem Tage an gemalt, von dem an er mit ihr verheiratet war. Nur ihren Typ hat er gemalt. Helene Fourment, die Frau, an der alles Sinnlichkeit ist, begehrende und gewährende zugleich. Sie hat er hundertemal vor der ganzen Welt nackt ausgezogen. Bald sind es ihre strammen Schenkel, bald ihre ausladenden Hüften, immer aber ihre strotzenden Brüste, die er triumphierend zur Schau stellte. Und nicht weniger aggressiv hat er Helene Fourments stets aktive Liebesbrunst und Liebesbereitschaft zur Schau gestellt. Frauen, die ihre intimsten Reize frech von geilen Satyrn begaffen lassen, tragen die Züge der Helene Fourment, Frauen, die sich nicht weniger unzüchtig aufs Geilste betasten lassen, heißen Helene Fourment; die üppige Schäferin auf dem Bilde „Der hinterlistige Überfall" (siehe Beilage; vgl. auch E. K. I, Beilage neben S. 72), die eben daran ist, vergewaltigt zu werden, und die den Beschauer keinen Augenblick im Zweifel darüber läßt, wie erwünscht ihr der geile Angriff des liebestrunkenen Schäfers ist, auch diese Dame heißt Helene Fourment. Der Umstand, daß der verwegene Schäfer auf diesem Bild seinerseits die nicht verkennbaren Züge von Rubens trägt, steigert noch mehr die exhibitionistische Kühnheit dieses Bildes. Es macht das Bild zum umfassendsten Zeugnis für den grandiosen Exhibitionsdrang des Rubens. Aber damit nicht genug. Damit bei niemandem auch nur der geringste Zweifel darüber aufkomme, daß es sich in allen diesen

279. Die schöne Schläferin. Französischer Kupferstich von Le Voyez. 18. Jahrhundert

aufs Kühnste und Verwegenste in ihrer Nacktheit und ihrer Liebesbrunst gezeigten Weibern tatsächlich um seine, des Peter Paul Rubens rechtmäßige Gattin, die geborene Fourment, handelt, malt er das offizielle Porträt von ihr, worunter er stolz ihren Namen setzt, genau in derselben typischen Auffassung. D. h. also ebenfalls nackt, die bekannten strotzenden Brüste stolz dem Beschauer zugekehrt, die übrige Gestalt nur soweit pikant von einem Pelz eingehüllt, daß es dem Beschauer ein Leichtes ist, Schenkel, Bauch, Hüften, Lenden — und daneben auch noch Hals und Kopf — zur Prüfung der bei den anderen Bildern gewollten Porträtähnlichkeit heranzuziehen (S.-G. E. I, Bild 29). Angesichts dieses authentischen Porträts der Helene Fourment kann Jedermann vergleichen und nachprüfen. Und das Resultat wird stets das Gleiche sein Niemand wird zu einem anderen Resultat kommen als zu dem, daß Rubens hunderte von Malen seine eigene Gattin immer und immer wieder nackt vor der breitesten Öffentlichkeit, die es gibt, ausgezogen hat. Und daß er dies stets mit der allerintensivst empfundenen Wollust tat, wird ebensowenig jemand verkennen, der Augen hat zu sehen. Damit aber kommen wir zur Aufdeckung und zur Präzisierung der entscheidenden Triebkräfte: Man kann das eigene schwelgerische Begeistertsein für „solche Massen kolossaler Weiblichkeit" und das höchste Beglücktsein in der Betätigung des kühnsten Exhibitionismus der Mit- und Nachwelt nicht explosiver vor die Augen stellen, als es Rubens in allen derartigen Bildern getan hat. Wenn andererseits dies auch niemals in ähnlich künstlerisch gewaltiger Weise geschah, so ist es darum doch zugleich die nicht zu verkennende Enthüllung der Tatsache, daß es für die eigene Lusterfüllung von Rubens keine berauschendere Vorstellung gab, als die, die intimste Nacktheit der eigenen Gattin den Blicken von aller Welt preiszugeben. Man sieht: Rubens fühlte beim Malen der süßen, schweren Nacktheit der Helene Fourment, wie die berückten Augen der Massen in den üppigen Schönheiten seiner von ihm selbst entkleideten Gattin schwelgen würden . . . Damit sind die letzten Erfordernisse erfüllt, um dem Werk eines Künstlers einen ausgeprägt exhibitionistischen Charakter zu verleihen.

Im Anschluß an Rubens ist auch dessen Hauptschüler und künstlerischer Erbe, Jakob Jordaens, auf den ich bereits im ersten Teil dieses Buches als Zeugen für die künstlerisch umgewertete Exhibitionslust verwiesen habe, nochmals kurz zu erwähnen, und es ist vor allem auf eines seiner Hauptwerke zu verweisen. Dieses Werk ist das in der Stockholmer Galerie hängende Riesenbild: „König Kandaules zeigt dem Gyges sein Weib", das also an sich schon ein rein exhibitionistisches Motiv hat, und dessen exhibitionistische Wirkung von Jordaens ins Gigantisch-Groteske gesteigert wird. Die auf diesem Bilde dem Gyges zur Schau gestellte Königin Rhodope mit den geradezu übermenschlichen Formen weiblicher „Plastizität" soll aber obendrein — und wiederum ist dieses das Wichtigste — das getreue Abbild der in natura ebenfalls sehr „habhaft" gestalteten Gattin des Künstlers sein, der man in ähnlich rustikalen Enthüllungen auch noch auf anderen, im Stil ebenfalls ähnlich komponierten Bildern des Jordaens begegnet (siehe Beilage und S.-G. E. I, Bild 31). Diese Rhodope des Jordaens ist — und dadurch wird der exhibitionistische Charakter des Bildes am entscheidenden Punkt unterstrichen —, wie man sieht, von wesentlich anderer Art, als sie uns von Hebbel in „Gyges und sein Ring" geschildert wird. Diese erdhafte Flamin ahnt unbedingt, daß sie gerade in diesem Augenblick von unbefugten Augen belauscht wird, aber sie ist nichts weniger als zu Tode beleidigt ob solcher Zeugenschaft. Sie scheint im Gegenteil genau derselben Meinung wie ihr Gatte zu sein, daß speziell jene Schönheiten, die sie in monumentalster Pose dem Beschauer zuwendet, wohl wert und würdig sind, nicht bloß von einem einzigen Mann, sondern zum mindesten auch von dessen Freunden bewundert zu werden Also wird sie ihr Zubettegehen wahrscheinlich heute etwas umständlicher als sonst gestalten . . . Das ist die Exhibitionsform eines Bauern, der ein derbes Spiel aufführt, bei dem alle Beteiligten mit derselben fröhlichen Begeisterung an der Partie beteiligt sind.

Ich komme nun wieder zu einem der Allergrößten, zu Rembrandt. Auch bei ihm sind nicht zu übersehende Elemente eines sehr starken Exhibitionsdranges, der mitunter sogar das Letzte wagt, festzustellen. Schon das berühmte Gemälde „Rembrandt mit Saskia auf dem Schoße", wo er jubelnd das Weinglas schwenkt und nach rückwärts aus dem Bilde schaut, hat einen ausgesprochen exhibitionistischen Zug: Rembrandt stellt auf diesem Bild der Welt sein Eheglück ostentativ zur Schau. „Die Susanna" im Haag ist in ihrer Nacktheit ebenfalls mehr gezeigt als geschaut, was doch der eigentliche Inhalt des Susannamotivs wäre. Ähnliches darf man von der „Bathseba" im Louvre, von der „watenden Frau" in der Londoner Gemäldegalerie und vor allem von der „Danae" in der Petersburger Eremitage behaupten. Das sind alles exhibitionistisch formulierte Auffassungen dieser Motive (S.-G. I, Bild 108, S.-G. E. I, Beilage, neben S. 96). Bei diesen und ähnlichen Bildern handelt es sich außerdem meist um porträtgetreue Abbilder seiner zweiten Frau, der Hendrikje Stoffels. Daß dies keine willkürliche Kombination ist, wird durch die Radierung „Das französische Bett" offenbar, die wie ein greller Blitz die starke exhi-

Die Neugierigen

Französischer Farbstich von Thouvenin nach einem Bilde von Caresme. 1780

280. Ein Blick auf die Welt im Kleinen. Federzeichnung von Heinrich Ramberg

bitionistische Wunschphantasie Rembrandts an den Tag bringt (E. K. I, Bild 66). Auf diesem in den meisten Kupferstichkabinetten sekretierten Blatt hat Rembrandt den intimsten Vorgang aus dem Eheleben dargestellt: Wie der jugendliche Gatte gegenüber der liebesbereiten Gattin seinen ehelichen Rechten Genüge tut. Das in Aktion dargestellte Liebespaar ist aber niemand anderes als Rembrandt selbst und seine Saskia. Jäh hat ihn die Lust überkommen; wahrscheinlich ist er soeben von einer Reise oder auch nur von einem Ausgang zurückgekehrt. Kurzerhand hat er den Bettvorhang zurückgeschlagen, das Barett auf den Bettpfosten gestülpt — und Frau Saskia ist ihm zu Willen. Das ist der Inhalt der dargestellten Handlung. Es ist bezeichnend, daß Rembrandt bei aller Realistik sehr deutlich gerade das unterstreicht, was neben der Porträtähnlichkeit dem Bild einen durchaus exhibitionistischen Charakter verleiht. Er läßt nämlich deutlicher als alles andere Saskias zärtliches Liebesbegehren erkennen. Wenn man neben diesem Bild noch an die von mir schon mehrfach erwähnte Radierung „Die geile Potiphar" (E. K. I, Bild 65) erinnert, die aus derselben Zeit (1634) stammt, und die den Gipfelpunkt des weiblichen Liebesverlangens, den weiblichen Exhibitionismus in seiner Höchststeigerung, zum direkten Motiv hat, so ist damit auch der etwaige Einwand erledigt, daß es sich in der Radierung „Das französische Bett" nur um einen momentanen Einfall und Scherz handle. Aber mit einem solchen Einwand wäre auch dann nichts widerlegt, wenn er sich als durchaus berechtigt erwiese. Denn gerade jähe Einfälle sind mitunter am aufklärendsten; sie gleichen den Blitzen, die für einen Augenblick auf den tiefsten Grund der Seele blicken lassen.

Wenn Rubens die grandiose Kühnheit und Jordaens die rustikale Derbheit im Exhibitionismus repräsentiert, so ein anderer holländischer Maler, der Utrechter Paulus Moreelse, die raffinierte Lüsternheit. Moreelse gehört zu den Künstlern, bei denen die exhibitionistische Inspiration selbst solchen Beschauern seiner Bilder in die Augen springt, die ohne jede Ahnung von dem Wesen und der Möglichkeit solcher Zusammenhänge vor sie hintreten. Denn alle die galanten Bilder von seiner Hand sind geradezu provozierend exhibitionistisch, indem sie das Motiv der zum Liebesgenuß auffordernden Frau behandeln. Das bekannteste unter diesen galanten exhibitionistischen Porträts ist die 1630 entstandene „Schöne Hirtin" in der Steengracht-Galerie im Haag (E. K. I, Bild 70). Niemand wird zu bestreiten wagen, daß in dem Bild „Die schöne Hirtin" eine der aggressivsten Formen des weiblichen Exhibitionismus dargestellt ist. Die mit jedem Beschauer des Bildes blickewechselnde junge Dame macht durch die lüsterne Art, mit der sie den üppig-strotzenden Busen zusammenpreßt, nicht nur auf dessen besondere und männiglich so hoch geschätzten Qualitäten aufmerksam, sondern wer die Zeichensprache der geschäfts-

mäßigen Galanterie kennt, weiß, daß diese Geste zugleich eine obszöne Aufforderung zu einem galanten Besuch bedeutet. Der Dargestellten ist damit der Charakter einer Dirne aufgedrückt, die auf die schamloseste Weise öffentlich um Kundschaft buhlt. Und diese Dirne trägt die Züge von Moreelsens Gattin! Dieses Bild hat so sehr der eigenen Wunschphantasie des Künstlers entsprochen, daß er es noch zwei- oder dreimal variierte. Eine dieser Variationen zeigt der Kupferstich „Der Blasbalg des Teufels", den ich an der Spitze dieses Buches veröffentliche (Bild 1). Zu diesen Bildern gibt es aber noch verschiedene andere ergänzende Seitenstücke. Eines der bezeichnendsten ist das Bild „Das Liebespaar". Auf diesem nicht weniger pikanten Bild betätigt sich ein junger Liebhaber bei derselben Dame, so wie sie sich auf den zuerst genannten Bildern selbst betätigt hat. (S.-G. E. I, Beilage, neben S. 328.)

Aus dem achtzehnten Jahrhundert und der französischen Kunst dieser Zeit ist, als auf ein sehr leicht nachprüfbares Beispiel, auf den galanten Zeichner Saint-Aubin zu verweisen. Den sozusagen fast notariellen Beweis von der Exhibitionsseligkeit dieses Künstlers bietet sein berühmtestes Blatt „Au moins soyez discret!" Das Bild zeigt eine entzückende junge Frau in einem pikant derangierten Negligé, die einem sich verabschiedenden Galant diese zärtlich-bittenden Worte nachruft. Die derangierte Toilette, die den schönen Busen der jungen Dame in seiner ganzen aufrecht stehenden Pracht zeigt, läßt unzweideutig erkennen, was vorhergegangen und worüber sie von dem sich ebenfalls verabschiedenden Kavalier Diskretion erwartet (S.-G. II, Beilage, neben S. 24). Welcher Umstand macht nun dieses Bild aus einer bloß allgemeinen galanten Szene zu einer direkt exhibitionistischen Darstellung? Nun, die Unterschrift, aus der man erfährt, daß man in dieser pikant dekolletierten Dame das Porträt von Frau Saint-Aubin vor sich hat. Das heißt also in die Sprache der Logik übersetzt: Der Künstler findet eine besondere Wollust darin, seine Frau vor der Welt in einer Weise darzustellen, die aufs Deutlichste den korrupten Stolz zum Ausdruck bringt: Meine schöne Frau gewährt noch anderen Männern außer mir die letzten Gattenrechte. Das ist die Form der Exhibition, die ihre Inspiration aus der Tatsache schöpft, daß es Männer gibt, deren Libido durch die Vorstellung von einem vorhandenen und beglückten Liebhaber der Gattin gesteigert wird. Natürlich hätte dieses Bild auch dann einen klaren exhibitionistischen Charakter, wenn der betreffende Kavalier den Künstler selbst darstellte; denn dadurch, daß es sich bestimmt um das Porträt seiner Gattin handelt, ist es unter allen Umständen eine öffentliche Entblößung der eigenen Sexualität.

In derselben Richtung liegt es, wenn ein Künstler die eigene Frau oder Geliebte einem anderen Künstler als Modell für galante Motive überläßt und wenn die betreffende Frau individuell erkennbar vor der Öffentlichkeit plakatisiert wird. Auch solche Fälle gibt es, und offiziell bekannt geworden sind z. B. solche Beziehungen zu Boucher. In dem Bild „L'attention dangereux" stellt Boucher die erotische Neugier eines jungen Mädchens dar. Die junge nackte Dame belauscht zwei schnäbelnde Tauben. Der Anblick dieser Szene bringt auch das Blut der neugierigen Zuschauerin in Wallung, indem er ähnliche Wünsche in ihr auslöst. Dieses erotisch erregt aufgefaßte junge Mädchen ist aber das Porträt der Gattin von Bouchers Freunde und Kollegen P. A. Wille, und dieser ist dieses Bild durch die Unterschrift auch ganz offiziell gewidmet (S.-G. II, Bild 258).

Unter den Künstlern der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gehört der produktive galante Zeichner Nicolas Maurin ebenfalls zu den besonders verwegenen Exhibitionisten. Er stellte sich und seine Geliebte einzeln und gemeinsam in den ausschweifendsten erotischen Szenen zur Schau (Bild 146). Bei Maurin kann man also nicht einmal von einer übertragenen Form sprechen, sondern von einem Exhibitionismus, der sich gänzlich hemmungslos austobte. Natürlich ist es angesichts der in Frage kommenden Triebkräfte gar nicht zu verwundern, daß er in den Darstellungen, auf denen auch er handelnd auftritt, sich außerdem als den Idealtyp der männlichen Potenz vorführt.

Um in den Werken von Hans Makart die intensive exhibitionistische Tendenz zu erkennen, genügt es, daß man auch nur oberflächlich in die Wiener Skandalchronik jener Zeit eingeweiht ist. Alle Welt wußte damals, daß die nackten Dirnen, die auf seinem Bild „Einzug Karls V. in Antwerpen" dem Zuge voranschreiten, Porträts von bestimmten Damen der Wiener aristokratischen Gesellschaft sind. Und genau so stadtbekannt war es, daß Makart zu allen diesen Damen in intimen Beziehungen stand. Man nennt heute noch in Wien die gräflichen Namen dieser schönen nackten Dirnen. Genau so verhält es sich mit den Modellen zu den weiblichen Hauptrollen in seinem „Jagdzug der Diana".

Das Hauptbeweisstück für die große Rolle exhibitionistischer Triebe bei dem Münchener Heinrich Lossow habe ich weiter oben schon genannt. Es ist dies die Serie, in der er die Erlebnisse seiner eigenen Hochzeitsreise bildlich „verewigt" hat. In Bild 148 gebe ich eine Probe aus dieser Serie. Diese eine Szene genügt zur Charakteristik der ganzen Serie, aber auch als Beweis für die Behauptung, daß dies eine Form des Exhibitionismus ist, die sich weder steigern noch verkennen läßt. Das unverkennbare

281. Offert à Priap. Getuschte Federzeichnung (Kupferstichvorlage) von Le Barbier. 18. Jahrhundert

282. Unvorhergesehener Besuch. Farbstich von Touce. 1795

künstlerische Problem dieser einen Szene und der ganzen Serie ist das „sich dabei zeigen"; denn beide Akteure spielen stets ins Publikum.

Einen sehr populären Fall aus der französischen Kunst derselben Zeit bildet der in den achtziger Jahren wegen seiner galanten Gemälde sehr berühmte Franzose A. F. Lejeune. Die Bilder, die in erster Linie den Weltruhm dieses Künstlers als Maler für den Bedarf der reichen Lebewelt begründet haben, sind die beiden Gemälde „Der Vergleich" und „Die Crevettenfischerin". Von beiden gibt es außerdem ebenso raffinierte Variationen (S.-G. III, Bild 95, 96, 166; S.-G. E. III, Beilage, neben S. 8; W. R. Bild 469). Auch bei diesen Bildern ist das Hinausspielen ins Publikum stets eine Hauptnote. Man zeigt sich dem Beschauer. Die derartig exhibitionierte Dame ist die Freundin des Künstlers und als die Bilder seinerzeit in Paris zum erstenmal ausgestellt waren, wurde in der Boulevardpresse, wie mir Zeitgenossen mitteilten, der Name dieser Dame ganz offen genannt; das gehörte zum Bon ton der in Frage kommenden Kreise.

Daß in dem berühmten und so schönen Bilde von Edouard Manet „Das Frühstück im Grünen" ebenfalls starke exhibitionistische Tendenzen Gestalt gewonnen haben, sei angesichts der Weltberühmtheit dieses Bildes hier ebenfalls erwähnt. Das spezielle Farben- und Lichtproblem, das Manet in diesem Bilde zu lösen sich vornahm, ist selbstverständlich eine technische Verkleidung und Umschreibung seiner innerlichen und tieferen Spannkräfte, die ihm die Idee zu diesem Bilde eingaben. Denn jedes formaltechnische Problem läßt sich auf die verschiedenste Art lösen. Es gibt nicht nur eine einzige Lösungsmöglichkeit. Dagegen fällt dem Künstler stets die ein, die stofflich zu der betreffenden Zeit seinem intimen Wesen irgendwie adäquat ist. Und in ihrer Verwirklichung wird ihm auch wahrscheinlich die relativ vollkommenste Lösung gelingen.

Um schließlich auch aus der Reihe der heute noch lebenden Künstler ein bezeichnendes Beispiel anzuführen, verweise ich auf den derben Ostpreußen Louis Corinth. Auch in Corinths Kunst sind ständig auffallend starke exhibitionistische Tendenzen am Werke. Ich zitiere als erstes Bild einen direkt klassischen Beweis. In dem schon in zahlreichen Ausstellungen vorgeführten großen Bilde „Die Verlobung" gestaltet Corinth dasselbe Motiv wie der oben besprochene Paulus Moreelse in dem Gemälde „Das Liebespaar;" (S.-G. E. I, neben S. 328). Ein Liebhaber, der seiner halbnackten Geliebten den entblößten Busen zärtlich mit der Hand liebkost. Dieses Bild ist auch nichts anderes als ein gewolltes Familienporträt. Corinth hat dem derart agierenden Liebhaber die eigenen Züge verliehen. Daß eine solche Darstellung klar dokumentierter Exhibitionismus ist, bedarf keiner weiteren Begründung. Um so weniger, als es in dem Werk von Corinth von exhibitionistischen Nuancen direkt wimmelt. Ich verweise auf die Dame, die ihr Strumpfband in Ordnung bringt, was wie ein Vorwand anmutet, dem Beschauer eine elegante Dame vorzuführen, die ostentativ vor ihm die Röcke hochhebt; ich verweise auf die Bilder, auf denen junge Frauen bei der Toilette oder beim Stillen sich dermaßen vor oder nach der Seite beugen, daß ihre üppig-prallen Brüste fast gar nicht mehr im Bilde bleiben, sondern förmlich dem Beschauer des Bildes entgegenzuquellen scheinen. Und ich verweise schließlich auf das große Bild „Potiphars Weib", das im Jahre 1915 auf der Berliner Sezessions-Ausstellung zu sehen war. Ein Hauptmerkmal aller dieser Bilder ist, daß sie grell ins Publikum hinausspielen. Dieses Blickewechseln mit dem Beschauer ist aber, wie wir wissen, ein wichtiges Element des Exhibitionismus.

Ich schließe damit die Reihe der von mir als Beweis für die künstlerische Ausstrahlung des so stark verbreiteten allgemein männlichen Exhibitionsdranges herangezogenen Beispiele, deren Zahl sich mit leichter Mühe nicht nur verdoppeln, sondern vervielfachen ließe. Ich schließe diese Reihe mit der ausdrücklichen Erklärung, daß nichts weniger angebracht wäre, als an solche Dinge „durch die Bank" die üblichen Maßstäbe der bürgerlichen Moral zu legen. Natürlich ist es in hohem Maße abstoßend, wenn irgendein Spießer oder auch ein sogenannter Kavalier in Freundeskreisen ein hohes Lied von den intimen Reizen und den besonderen Liebestalenten der Geliebten oder der Ehegesponsin singt. Und es ist das Allergemeinste, wenn einer die Freunde sogar ins Schlafkabinett führt und mit eigenen Händen den Leib der Geliebten vor fremder Neugier entblößt. Wenn ein Pornograph mit dem Stift oder mit dem Pinsel in schamloser Weise dasselbe tut, ist es auch nicht rühmlicher. Aber man darf die wirklich künstlerischen Ausstrahlungsformen derselben erotischen Leitlinie trotzdem niemals mit denselben Maßstäben messen. Wo exhibitionistische Tendenzen zu echter und gar zu großer Kunst geworden sind, hat sie das Medium der Kunst ethisiert. Wir müssen solche Manifestationen in den künstlerischen Bezirken nicht nur als naturgegeben und als unabänderlich, sondern obendrein als die in jeder Richtung mit Begeisterung zu begrüßende Umwertung dieser Triebe hinnehmen. Denn gerade diesem Drange verdankt die schönheitsdurstige Menschheit einen Hauptteil ihres hinreißendsten Kunstbesitzes; vieles von dem, was am heißesten erfühlt ist. Und das ist sehr oft das Ewige.

*

Der weibliche Exhibitionismus. Wenn es sich im vorigen Abschnitt um die vom Manne mit den Mitteln der Kunst exhibitionierte Frau gehandelt hat, so in diesem Abschnitt um die künstlerische Gestaltung der sich selbst exhibitionierenden Frau durch den Mann; d. h. durch den männlichen Künstler. Die Lösung des hier in Frage stehenden Problems — welche spezifische männliche Wunschphantasie sich in der Darstellung der sich selbst exhibitionierenden Frau manifestiert — wird am raschesten durch die Antwort auf die Frage gefunden: In welcher Rolle wird die sich exhibitionierende Frau gemeinhin in der Kunst dargestellt? Die Antwort auf diese Frage lautet kurz und bündig: Es ist stets die Rolle der liebebegehrenden oder der zur Liebe bereiten Frau in einer der freilich nach Hunderten zählenden möglichen Formen. Mit dieser Feststellung, deren Richtigkeit selbst dem oberflächlichen Betrachter augenfällig werden muß, sind zwei andere Tatsachen ebenfalls ohne Weiteres hinreichend begründet. Erstens: Es handelt sich in diesem Motiv nur um eine weitere Variation desselben Hauptthemas, das ich bereits im fünften Kapitel in dem Abschnitt „Das Crescendo in der Liebe" analysiert habe, dieses aber ist wiederum gleichbedeutend damit, daß die künstlerische Gestaltung der sich

Laßt Euch nur nicht stören
283. Französische Lithographie von Langlumé. 1820

selbst exhibitionierenden Frau in die Rubrik der allgemein männlichen Wunschphantasie gehört. Zweitens: Es muß sich aus denselben Gründen um einen ziemlich häufig gestalteten Stoff handeln, was denn auch der Fall ist. Natürlich gilt unter diesen Umständen alles das, was in dem Abschnitt „Das Crescendo in der Liebe" Prinzipielles über die liebebegehrende und die liebebereite Frau gesagt ist, in vollem Umfange auch hier. Damit aber erübrigen sich an dieser Stelle erneute analytische Darlegungen, und ich kann mich darauf beschränken, auf das oben Gesagte zu verweisen. Die große Abwechslung, der man gegenüber diesem Spezialgebiet im Stofflichen begegnet, erklärt sich aus dem Umstande, daß bei der Frau, gemäß der ihr von der Natur und von der Gesellschaft zugewiesenen relativen Passivität, überhaupt alles Tun in irgendeiner Weise exhibitionistisch ist (S. 71—74).

Ich will auch hier zuerst die wichtigsten klassischen Prägungen erwähnen, in deren Gewand die künstlerische Gestaltung der weiblichen Exhibitionslust allen Wandlungen der Gesetze der öffentlichen Sittlichkeit trotzen konnte. Es gibt drei solcher klassischer Einkleidungen. „Die Versuchung des heiligen Antonius", dem seine Phantasie verführerisch sich darbietende nackte Weiblein vorgaukelt, „Die drei Grazien" und „Das Urteil des Paris", dem sich die drei Göttinnen zur begutachtenden Schau stellen. Natürlich gibt es daneben noch verschiedene Symbolisierungen, von denen ich nur das offene Vogelbauer erwähnen will, das eine Schöne gewöhnlich auf dem Schoße hält oder zwischen den Beinen stehen hat, und in dem der bewußte Vogel erwartet wird. Dieses Motiv war ein beliebtes Attribut des achtzehnten Jahrhunderts (vgl. E. K. I, Bild 212). Bei der „Versuchung des heiligen Antonius" darf freilich nicht so sehr der widerstrebende Antonius den Mittelpunkt der bildlichen Situation bilden, als vielmehr die den Heiligen verführen wollenden Weibsgestalten. Die entsetzte Abwehr des heiligen Antonius muß außerdem eher als eine Geste wirken, die die speziellen Demonstrationen der verführenden Weibsen noch eigens unterstreicht. Als ganz bezeichnende Beispiele dieser Art verweise ich auf die Abbildungen 254 und 278. Gewiß muß gerade bei diesen beiden Bildern ausdrücklich erwähnt werden, daß sie nicht zu denen gehören, die zu allen Zeiten öffentliches Bürgerrecht in der Kunst genießen. Aber ich ziehe sie heran, weil an ihnen der exhibitionistische Charakter besonders augenfällig ist (vgl. auch Bild 55, 145 und E. K. I, Bild 79). Auch bei den beiden anderen Motiven ist eine ganz bestimmte, gewollt exhibitionistische Auffassung die Voraussetzung, da beide auch als Deckmantel für ganz andere Wunschphantasien dienen können. Bei dem Parismotiv müssen die drei ihre Schönheit konkurrierend zur Schau stellenden olympischen Damen derart im Mittelpunkt stehen, daß Freund Paris fast als entbehrliche Nebenfigur wirkt. Die preislüsternen Schönen dagegen müssen sich so provozierend winden und drehen, daß man deutlich fühlt, wie sehr sie die Aufmerksamkeit des unschuldigen Göttersohnes auf das Besondere ihrer einzelnen Reize hinweisen wollen. Als solche Behandlungen können alle Gestaltungen dieses Motivs von der Hand des Rubens gelten, außerdem aber auch solche, wie das bekannte Parisbild des älteren Lukas Cranach in der Karlsruher Gemäldegalerie.

284. Der Sommer. Radierung von Félicien Rops

Nun zum Einzelnen. In die Reihe der allgemeinen Gestaltungen des weiblichen Exhibitionismus gehört z. B. die kleine anonyme Holzskulptur

„Die Wollust", die aus der Zeit um 1520 herum stammt und sich im Germanischen Museum in Nürnberg befindet (Bild 264). In diese Reihe gehört weiter die aus dem Jahre 1525 stammende, amüsante und seit Jahrhunderten von vielen Tausenden mit fröhlichem Schmunzeln betrachtete und kommentierte Steinskulptur der „Butterhanne" am Brusttuch zu Goslar. Der anonyme Steinmetz ist noch etwas handgreiflicher und darum auch noch etwas deutlicher in der Handgreiflichkeit seiner Symbolik verfahren als der schwäbische Holzbildhauer. Er will niemand einen Zweifel darüber lassen, wozu die Butterhanne durch ihre kühne Zeichensprache auffordert (Bild 268). Für die, die aber trotzdem im Unklaren darüber sind, sei erwähnt, daß in verschiedenen Gegenden Deutschlands im Volksmund unter „Buttermachen" die Ausübung des Geschlechtsakts verstanden wird. Damit bekommt der große Stößel seinen besonderen Sinn. Die Schöne, die wir auf einem Glas aus dem siebzehnten Jahrhundert zu sehen bekommen, und die in kühnster Weise dem Teufel ihre entblößte Vorderseite weist, soll ebenfalls die Illustration zu einem Volkssprichwort sein. Nämlich zu dem, das behauptet, daß der Teufel durch zwei Dinge in die Flucht geschlagen werden könne, durch ein vorgehaltenes Kruzifix und durch des Weibes Vorderteil (Bild 275). Wenn man bei dem vorhin herangezogenen Maler Moreelse von den tieferen und letzten Beweggründen absieht, die ich weiter oben (S. 337) aufgedeckt habe, so gehören alle Bilder dieser Art von seiner Hand natürlich auch in dieses Kapitel. Das Gleiche gilt von zahlreichen Bildern Fragonards und vornehmlich von seinem berühmtesten „Die glücklichen Zufälle der Schaukel", das die mit der höchsten Begeisterung und mit der kühnsten Ausgelassenheit sich exhibitionierende Frau zeigt (Fr. i. d. K., neben S 200). Es gibt in der gesamten Kunstgeschichte kein zweites Bild, in dem die weibliche Exhibitionslust mit soviel Elan gestaltet wäre, wie in diesem Fragonardschen Chef d'œuvre. Ein klarer Ausdruck der allgemeinen männlichen Wunschphantasie in der Richtung der weiblichen Exhibition sind weiter solche Darstellungen, wie z. B. die Lithographie von Wattier „Eine Verführung"; das Motiv des Voyeurs kommt hier erst in zweiter Linie (Bild 263). Weiter der Schabstich „Die kokette Schifferin", die die sehr durchsichtige Frage stellt: „Wer will meinen kleinen Nachen besteigen?" Auf diese Weise wird das direkte weibliche Liebesverlangen exhibitioniert (Bild 177). Das Gleiche gilt von mehreren Bildern des Belgiers Wiertz, von denen ich das hier wiedergegebene „Wer will meine Rose?" als Beleg heranziehe (Bild 175). Einer außerordentlich starken Lust zur Gestaltung exhibitionierender Frauen begegnet man bei dem Berliner Franz Christophe. Was dieser

Gratisschauspiele sind immer besonders beliebt

285. Illustration von Savoy-Hock

Künstler durch fast jede von ihm gestaltete Frau zur Schau stellen läßt, ist eine ihr von ihm unterschobene exzessive Sinnlichkeit. Ein ganz geistreiches und zugleich sehr charakteristisches Beispiel hierfür ist der Programmtitel zu einem „Liebhaber-Theater" (Bild 237). Weil, nach Christophe, die Sinnlichkeit der Frau gar nicht zu sättigen ist, darum ist ihre Phantasie auch ausschließlich oder in greifbarster Weise auf das Phallische gerichtet. Man vergleiche seine sämtlichen Illustrationen zu den „Blühenden Gärten des Ostens" und ebenso die zum „Satyrikon" des Petron. Es ist, wie in allen Fällen, so auch in diesem, natürlich die spezielle Wunschphantasie Christophes (vergl. auch S. 312).

Daß man auch bei dem mondänen Ludwig Kainer ständig einer starken Neigung zur Gestaltung der exhibitionierenden Frau begegnet, kann ebenfalls kaum übersehen werden. Als Beweis genügen die beiden hier eingeschalteten Bilder 234 und 239. Ebenso ist es bei dem schon im vorigen Kapitel besprochenen Daniel Greiner. Aus solchen Darstellungen, wie der Folge „Der Tanz des Lebens" und dem großen Holzschnitt „Eva" (Bild 262) ergibt sich natürlich dasselbe, wie aus den gleichartigen Zeichnungen Christophes; es offenbart sich darin nur, daß zwar nicht die Phantasie aller Frauen, wohl aber die eigene Wunschphantasie Greiners mit großer Vorliebe in den verwegensten phallischen und cunnischen Phantasien schwelgt. Greiner hat nämlich Dutzende solcher foliogroßen erotischen Phantasien in Holz geschnitten. Erwähnt seien hier schließlich noch der Bildhauer G. Rivière mit seiner interessanten Statuette „Der Karneval der Liebe" (Bild 181) und der Maler P. Louys mit seinem provokanten Bildchen „Jugend" (Bild 289).

Aber wenn das Motiv der sich exhibitionierenden Frau in der großen Mehrzahl der Fälle auch ein Motiv der allgemeinen männlichen Wunschphantasie ist, so ist doch nicht zu verkennen, daß es außerdem eine ganze Anzahl Künstler gibt, bei denen die Gestaltung dieses Motivs derart im Brennpunkt ihrer gesamten Schaffenskraft steht, daß man darin unbedingt eine spezifische Leitlinie ihres Eros, d. h. also ihres besonderen Wesens, erblicken muß. Als solche Künstler können, um aus den letzten hundertfünfzig Jahren nur einige wenige, aber durchaus charakteristische Beispiele zu nennen, die folgenden gelten: P. A. Wille, der berühmte galante Zeichner aus der Zeit Louis XVI., William Peters, der die gleiche Periode in England repräsentiert und dort nicht minder berühmt war, als Wille in Frankreich; Eugen Devéria, der Hauptrepräsentant der galanten Zeichner der dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts; Peter Fendi, ein Repräsentant des galanten Wiens der Biedermaierzeit; Félicien Rops, der als Erster das erotische Bild aus der Sphäre des bloß Vergnüglichen in die Sphäre des Sozialen und des Anklägerischen erhob; und von den heute noch lebenden Künstlern: der Franzose Adolphe Willette, der Belgier Louis Icart und der Berliner Ernst Heilemann.

Wenn man in der Lage ist, das Werk eines jeden Einzelnen der eben genannten Künstler auch nur in seinen bezeichnenden Hauptstücken zu prüfen, so vermag man sich der Überzeugung nicht zu verschließen, daß das sich geil vor Männeraugen entblößende und in der gleichen Weise um Liebeserfüllung buhlende Weib der oberste Lieblingsgedanke dieser sämtlichen Künstler ist. Ein Lieblingsgedanke, zu dem sie, in der Form der verschiedenartigsten Einkleidung, immer von Neuem zurückkehren.

Von dem bei den Sammlern der galanten französischen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts auch heute noch besonders hoch geschätzten P. A. Wille nenne ich als Belege vier seiner berühmtesten Bilder, die seinerzeit alle in kostbaren Nachstichen in den Kupferstichhandel gekommen sind. Es sind dies: „Die Korsettanprobe" (Fr. i. d. K., neben S. 272), „Widmung einer epischen Dichtung" (s. Beilage), „Die Neugierige" (S.-G. II, Bild 20), und „La Coquette satisfaite" (Bild 325). Jede der vier dargestellten Schönen „zeigt sich" — das ist die Dominante. Entweder ist sie noch nicht ganz angezogen, oder sie hat sich sonst aufs Unbedenklichste entblößt, so daß stets „Etwas" zu sehen ist. Dieses Etwas ist stets der straffe jugendstolze Busen. Dieselbe Wunschphantasie, beherrscht auch den Engländer William Peters. Auch dessen sämtliche Frauengestalten wollen „zeigen", und auch sie wollen nur den schönen Busen zeigen. Peters kommt darum auch zu ganz ähnlichen Lösungen wie Wille. Nur daß seine Busenbilder noch pointierter wirken, als die Willes. Der Letztere läßt seine Frauen sich stets in ganzer Figur zeigen. Peters dagegen beschränkt sich konsequent auf direkte Brustbilder. Zur Kontrolle verweise ich auf die folgenden Bilder, die ebenfalls als Hauptstücke seines ganzen Werkes gelten: „Belinda" (s. Beilage), „Sylvia" (S.-G. II, neben S. 128), „Buhlende Kurtisane" (S.-G. II, neben S. 400), und das berückendste von allen: „Die Lockspeise, mit der die Männer gekirrt werden" (S.-G. II, neben S. 160). Wenn es für Wille und Peters die höchste Lust war, solche Frauen „zeigend" zu zeigen, die mit berechtigtem Stolz die reichen Schätze ihres Busens zur Schau stellen, so für ihren wesentlich kleineren Nachfahren Eugen Devéria die Frau, die mit derselben demonstrativen Aufdringlichkeit auf ihre provokatorisch gerundeten rückwärtigen Schönheiten verweist. Schaut! Schaut! Das ist der Ruf, der zweifellos fortwährend durch Devérias Gehirn zuckte, und der deshalb scheinbar von den Lippen der meisten Frauen kommt, die er irgendwie galant dargestellt hat; und Devéria hat die allermeisten galant dargestellt. Ganz unglaublich zynisch

Der neugierige Scherenschleifer

Anonyme farbige französische Lithographie. 1819

läßt der Wiener Fendi die Weiber, die seiner übersteigerten Wunschphantasie entspringen; sich gebärden. Was diese Damen zeigen wollen, das ist außer den Reizen der Venus Kallipygos vor allem das, was die Galanterie deutlich umschreibend den eigentlichen Mittelpunkt der Welt nennt (Bild 227). Die Frau, die sich in einer solchen obszönen Weise exhibitionierend gebärdet, ist für die Phantasie des Malers Peter Fendi der Höhepunkt der Gefühle. Daß seine ganze Phantasie mit solchen Phantasien angefüllt war, beweist die Tatsache, daß in seinem Nachlasse unzählige gleichartige Darstellungen gefunden wurden; eine Auswahl davon ist einige Jahre vor dem Krieg als Privatdruck in Wien erschienen (vgl. auch Bild 258 und S.-G. E. III, Bild 10 u. 11) Es ist nicht zu verkennen, daß auch Félicien Rops sich vielfach auf derselben Linie bewegt wie der ebengenannte Fendi. Trotzdem ist ein himmelweiter Unterschied zwischen beiden Künstlern, und zwar einer, der ausschließlich zum Ruhme von Rops ausfällt. Die erotischen Phantasien des Letzteren treten stets ethisiert in Erscheinung; hinter seinem Werk steckt nicht der sybaritische Vergnügling, sondern der zum Gesunden und zum höher Gearteten drängende Sinnenmensch. Das von sinnlichen Sehnsüchten erfüllte Weib soll sich dem Manne immer und immer zeigen, immer und immer dessen Verlangen auch dadurch provozieren, denn das ist die Moral und die Logik der in solchen Dingen unwandelbaren Natur. Aber solches Gebaren soll losgelöst sein von den Verirrungen der entarteten Moral einer entarteten Gesellschaft; so ungefähr lautet der Standpunkt von Rops. Für das seine heiße Liebeslust zur Schau stellende Weib ist ein gutes Beispiel „Der Frühling" (Bild 229). Nichts anderes als exhibitionierende Frauen zeigt auch die farbige Radierung „Die Freundinnen" (s. Beilage); denn Rops zeigt diese direkt in einer sogenannten „Photographierstellung"; das ist die Stellung, in der man unverkennbar anderen Leuten zur Schau sitzt. „Sprechender" kann dies nicht zum Ausdruck gebracht werden, als es in dieser zynischen Schaustellung der Fall ist. Eine Gestaltung des Motivs der sich öffentlich in Kleidern nackt zur Schau stellenden Frau ist die schon oben erwähnte Radierung „Auf der Promenade" (Bild 284). Als weitere bezeichnende Beispiele, die ebenfalls hierher gehören, vergleiche man in S.-G. E. III, Bild 7, 27, 83—85, 87, 88. „Eine Maria Magdalena" neben S. 96, 116, 118, 336—338 und 367. Immer ist es die Frau, die sich oder ihre speziellen phallischen Sehnsüchte irgendwie zeigt, der man auf diesen oder überhaupt auf den meisten Bildern von Rops begegnet. Unter den heute noch lebenden und in weitesten Kreisen bekannten Künstlern gehört der Franzose Adolphe Willette ebenfalls zu jenen, von denen man unbedingt sagen kann, daß sie nie von der Vorstellung der brüsk und kühn vor Männern sich entblößenden Frau loskommen. Den scheinbar abwegigsten Gedanken versteht Willette in dieser Richtung umzubiegen. Ein Bauer fragt eine kleine Grisette, wo auf dem Montmartre Äpfel zu kaufen wären. Die pikante Kleine erwidert: „Aber ihr habt doch die allerschönsten Montmartreäpfel gleich zur Hand!" Und gleichzeitig enthüllt sie vor den Blicken des verblüfft dreinschauenden Landmannes keck und ausgiebig den ganzen reichen Inhalt ihres Mieders (Fr. i. d K., Bild 380). Um zu beweisen, daß es nichts Dümmeres auf der Welt gibt als die Beschäftigung mit der Politik, zeichnet er eine schöne Kokotte, die eigenhändig die Röcke hoch emporhebt, und während sie ihrem Freunde Pierrot, der seine Aufmerksamkeit der alten Vettel Politik zugewandt hat, ihre strammen Beine und ihre schönen Dessous weist, sagt sie gleich-

Die große Parade
286. Titelradierung zu einer Serie von Kankanbildern

„Komm, Pierrot, schau dir das an, das ist viel interessanter als deine dumme Politik"

287. Satirische Zeichnung von Adolf Willette aus „Le Courier francais"

zeitig zu ihm: „Komm, Pierrot, schau dir das an, das ist viel interessanter als deine dumme Politik!" (Bild 287). Das sind zwei bezeichnende Beispiele für zwanzig ebenso charakteristische, die man mit leichter Mühe zum Beweis dafür anführen könnte, wie Willette es versteht, allgemeine, gesellschaftliche und politische Motive, die mit weiblichem Exhibitionismus an sich nicht das Geringste zu tun haben, so zu lösen, daß immer eine sich irgendwie erotisch entblößende oder bereits derart entblößte Frau auf dem Schauplatz erscheint. Jene Bilder, in denen die weibliche Exhibition von vornherein den Hauptgedanken bildet, wurden naturgemäß zu seinen Besten, den hierbei inspirierte ihn eben die naturgebundene Phantasie am intensivsten. Ein gutes und auch viel beachtetes Beispiel hierfür ist das Bild „Das Plädoyer des ersten weiblichen Advokaten". Diese Frau zeigt Beweise, handgreifliche, daß ihre Gründe unwiderleglich sind, besser und viel überzeugender als die des Herrn Staatsanwaltes. Sie schließt ihre Rede mit den Worten: „Und nun zum Schluß, meine Herren Geschworenen, hier meine letzten und besten Beweise". Und mit kühner Geste enthüllt sie gleichzeitig vor den Geschworenen ihren Busen, den schönsten Frauenbusen, den es auf der Welt geben kann (K. d. e. V. I, Bild 20). Es ist dies eine Variation des Phryne-Motivs in die Gegenwart übertragen, und zwar von dem Künstler, der mit jeder Faser seiner Sehnsucht an die sich öffentlich erotisch zur Schau stellende

Frau geknüpft ist. Willette läßt seine Schönen mit besonderer Vorliebe den Busen vor fremden Blicken entblößen, aber schließlich wünscht er, daß sie „auch den übrigen Rest" nicht gerade verheimlichen. Also weiß er auch Gelegenheiten ausfindig zu machen, bei denen Frauen öffentlich mit der schönen Kehrseite protzen können (Fr. i. d. K, Bild 233), vor allem aber mit der Pikanterie der schönen Waden und der von anliegenden Höschen eng umspannten Schenkel. Auch dieses Motiv beschäftigt ihn mehrfach. Zu den besten Lösungen dieser Art gehört „Das Szepter". Ihr wollt wissen, welches Szepter die ganze Welt regiert? Hier seht ihr es! Und die schönste Kokotte vom Montmartre schmeißt ihr Bein kerzengerade in die Höhe und präsentiert es stolz, während sie in der Hand den Reichsapfel des alten römischen Reiches hält (Bild 292). Man vergleiche weiter die nicht weniger bezeichnende Einladung zum Bal Tabarin. Hier sieht man überhaupt nur ein triumphierend emporgerecktes Frauenbein. Und daß das Frauenbein nach der Meinung von Willette als die Krone der weiblichen Schönheit anzusehen ist, drückt er dadurch aus, daß er dieses Bein von einem Amor krönen läßt, und daß zwei kleine beflügelte Faune es Weihrauchfässer schwingend umschwärmen (W. H. II, Bild 437). Ausdrücklich muß erwähnt werden, daß Willette sehr häufig der persönliche Partner beim mutwilligen Spiel ist, und zwar in der Maske des Pierrot; Pierrot-Willette, so unterschrieb er früher sehr häufig seine übermütigen Zeichnungen. Daraus ergibt es sich, daß man ihm gegenüber mit voller Berechtigung auch von männlichem Exhibitionismus reden kann. Der Belgier Louis Icart findet seine Wonnen in ähnlichen Zielen, auch seine Frauen verstehen ihre Röcke erstaunlich hoch zu raffen, wenn auch nicht mit so mutwilligen Gesten wie die Willettes. Icart läßt seine Frauen beim Regen oder vor dem Kamin die langgestreckten Beine zeigen — denn in solchen Situationen ist selbst die wohlerzogenste Frau unerbittlich gezwungen, die Röcke denkbar hoch zu schürzen, sonst wird man ja naß, oder die Kaminwärme kommt nicht dort zur Geltung, wo man sie ersehnt. Um die rückwärtigen Reize, für die er besonders schwärmte, an den Tag zu bringen, arrangiert er geschickt ein kleines Malheur. Der freche Bologneser einer eleganten Dame zerrt an deren Kleid. Natürlich zerreißt das derart mißhandelte Kleid nicht am Saume, sondern unterhalb der Hüften, und ebenso natürlich ist es selbstverständlich, daß hinter der bösartig überfallenen Dame ein Spiegel so vorteilhaft aufgehängt ist, daß das Malheur gleich zweifach sichtbar wird, d. h. gleich zweifach von der betreffenden Dame gezeigt werden kann: im Profil in natura und im restlos ergänzenden en face im Spiegelbild (W. H. III, neben S. 24). Dieselbe Dame ist übrigens gegenüber den Wünschen des Geliebten so entgegenkommend, diesem freiwillig auch ein Ensemble-Schauspiel zu gewähren. Und so verschämt sie dabei auch tut, so sagt sie doch durch ihre ganze Haltung: „Ich tu nur so, schau nur her und stille deine Neugier" (Bild 288). Und dieses „schau nur her", das unausgesprochen aus jedem Frauenmund klingt, den dieser raffiniert-pikante Belgier gestaltet, das eben ist der kategorische Zwang, dem seine schöpferische Phantasie vorwiegend folgt. Von dem Deutschen Ernst Heilemann, auf den ich schon in einem anderen Zusammenhang hingewiesen habe (S. 236), könnte man nicht gerade sagen, daß er raffiniert-pikant wäre. Bei ihm ist es viel zutreffender, wenn man sagt, daß er hanebüchen-deutlich ist. Seine Frauengestalten flüstern einem darum nicht etwa zu: „Schaut doch her!", — sie schreien es einem förmlich in die Ohren. Da das moderne Seebadeleben der Frau die günstigste Gelegenheit gibt, von ihrer intimen Körperlichkeit nicht nur viel, sondern fast alles zu zeigen, und noch dazu sehr Vielen gleichzeitig, so ist die Frau im Seebad ein Stoff, der diesen Künstler ganz besonders lockt. Und eine Anzahl seiner bezeichnendsten Blätter, die im Laufe der Jahre teils im „Simplicissimus", teils in den „Lustigen Blättern" erschienen sind, betreffen auch diesen Stoff. Heilemanns junge Mädchen und Damen sagen ganz offen, daß sie einzig aus dem Grunde ins Seebad reisen, weil sie hier in dem alles an den Tag bringenden Trikot der Neugier der Männer stundenlang und tagelang und Wochen hindurch alle Konzessionen machen können. Sie sagen dies mit Worten, sie sagen dies mit ihren Gesten beim Entkleiden, und sie sagen dies durch ihr Benehmen im Kreise der badenden Männer. Sie reisen deshalb an die Nordsee, weil es an der Ostsee hinsichtlich der Dezenz des Badekostüms strengere Vorschriften gibt, sie offenbaren durch ihr Benehmen das Vergnügen daran, wenn sich ihre Absichten im erwarteten Umfange erfüllen (Fr. i. d. K. 234), andererseits sind sie ebenso offen empört, wenn eine „Flaue Saison" ihre Wünsche unbefriedigt läßt (s. Beilage). Denn sie wollen sich zeigen, zeigen und nichts als zeigen Das heißt: dieses ist die Fiktion Heilemanns. Weil es aber dessen seelische Fiktion ist, darum erfüllen überhaupt alle Frauen, die er zeichnet, auf jeden Fall diese eine Funktion. Und immer haben sie auch etwas zu zeigen. „Das Wesentliche", das die Heilemannschen Frauen zu zeigen haben und das sie selbst im hermetisch verschlossenen Straßenkleid zeigen, und hier so deutlich wie im enganliegenden Trikot des Badekostüms, ist ein voller, hochaufgerichteter Busen, der keines Korsetts als Stütze bedarf. Auf Grund dieser prinzipiellen Einhelligkeit könnten sämtliche Bilder Heilemanns einen einzigen Text haben, und dieser könnte lauten: „Kinder, schaut euch diese Pracht doch recht aufmerksam an. Dazu zeigen wir sie

288. „Bist du nun zufrieden?“ Farbige Radierung von Louis Icart

euch doch! Seid nicht prüde, wir sind es auch nicht!“ Und gerichtet ist diese provokatorische Aufforderung an alle Kinder männlichen Geschlechts von fünfzehn Jahren aufwärts. Alles das stimmt gewiß nicht in dem vorgetäuschten Grade mit der Wirklichkeit überein, sondern nur mit der Wunschphantasie ihres Schöpfers, deren Inhalt er uns mit förmlicher Plakatwirkung in die Ohren schreit. Weil dies aber der fruchtbare und gern gesehene Illustrator Ernst Heilemann in so absolut unmißverständlicher Weise tut, darum gehören seine Zeichnungen zu jenen künstlerischen Dokumenten, die uns in einem ganz besonders auffallenden Grade den Beweis liefern, wie überwältigend der weibliche Exhibitionismus als Leitlinie im Produktionsprozeß eines Künstlers dominieren kann. (Vgl. weiter Bild 3, 23, 52, 60, 62—65, 72, 74 bis 76, 88, 92, 101, 103, 156—160, 170, 176, 180, 183, 243, 245, 249, 257, 262, 286, 289—291.) —

Aus dem Mannigfachen, das in der schönen Literatur an Gestaltungen der weiblichen Exhibitionslust nachzuweisen ist, möchte ich zum Schluß dieses Abschnittes nur ein einziges, aber ein in mehrfacher Hinsicht psychologisch sehr wertvolles Beispiel anführen. Nämlich ein kleines Kapitel aus Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“, das nur in der ersten, sehr seltenen Ausgabe zu finden ist, weil es in der zweiten, die Keller allein als maßgebend angesehen wissen wollte, von ihm unterdrückt worden ist. Dieses Kapitel lautet:

„In solchen Augenblicken rafften wir uns auf; Judith zog ihre Schuhe an und begleitete mich in

die Sommernacht hinaus; es reizte uns, ungesehen ins Freie zu gelangen und auf nächtliche Abenteuer durch den Wald und über die Höhen zu gehen Solche romantische Gewohnheiten vergnügten meine Begleiterin um so mehr, als sie ihr neu waren und sie noch nie ohne einen bestimmten und außerordentlichen Zweck nächtlicherweise aus dem Dorfe gegangen war. Sie freute sich aber dieser Freiheit um ihrer selbst willen und nicht aus Naturschwärmerei, weil sie einmal ein abgesondertes und eigenes Leben führte, obgleich ursprünglich niemand besser als sie zu einem frischen Zusammenleben geschaffen war Sie stellte daher keine gefühlvollen Betrachtungen über den Mondschein an, sondern sie rauschte mutwillig und rasch durch die Gebüsche, oder knickte halb unmutig manchen grünen Zweig, mit dem sie mir ins Gesicht schlug, als ob sie damit alles wegzaubern wollte, was zwischen ihr und mir lag, die Jahre, die fremde Liebe und den ungleichen Stand. Sie wurde dann ganz anders, als sie erst in der Stube gewesen, und förmlich boshaft, spielte mir tausend Schabernack, verlor sich im dunklen Dickicht, daß ich sie plötzlich zu fassen bekam, oder hob beim Springen über einen Graben das Kleid so hoch, daß ich in Verwirrung geriet. Einmal erzählte ich ihr das Abenteuer, das ich als kleiner Junge mit jener Schauspielerin gehabt, und vertraute ihr ganz offen, welchen Eindruck mir der erste Anblick einer bloßen Frauenbrust gemacht, so daß ich dieselbe noch immer in dem weißen Mondlicht vor mir sehe und dabei der längstentschwundenen Frau fast sehnsüchtig gedenke, während ihre Gesichtszüge und ihr Name schon lange bis auf die letzte Spur in meinem Gedächtnis verwischt. Wir gingen gerade dem Waldbache entlang, über welchem der Mond ein geheimnisvolles Netz von Dunkel und Licht zittern ließ. Judith verschwand plötzlich von meiner Seite und huschte durch die Büsche, während ich verblüfft vorwärts ging. Dies dauerte wohl fünf Minuten, während welcher ich keinen Laut vernahm, außer dem leisen Wehen der Bäume und dem Rieseln der Wellen. Es wurde mir zu Mute, wie wenn Judith sich losgelöst hätte und still in der Natur verschwunden wäre, in welcher mich ihre Elemente geisterhaft neckend umrauschten. So gelangte ich unversehens in die Gegend der Heidenstube und sah nun die graue Felswand im hellen Vollmond, der über den Bäumen stand, in den Himmel ragen; das Wasser und die Steine zu meinen Füßen waren ebenfalls beschienen. Auf den Steinen lagen Kleider, zu oberst ein weißes Hemd, welches, als ich es aufhob, noch ganz warm war wie eine soeben entseelte irdische Hülle. Ich vernahm aber keinen Laut, noch sah ich etwas von Judith, es wurde mir wirklich unheimlich zu Mute, da die Stille der Nacht von einer dämonischen Absicht ganz getränkt erschien. Ich wollte eben Judith beim Namen rufen, als ich seltsame, halb seufzende, halb singende Töne vernahm, aus denen zuletzt ein ganz deutliches altes Lied wurde, das ich schon hundertmal gehört und jetzt doch einen zauberhaften Eindruck auf mich machte. Sein Inhalt war die Tiefe des Wassers, etwas von Liebe und sonst nichts weiter; aber zuletzt war es von einem fast sichtbaren verführerischen Lächeln durchdrungen und von einem silbernen Geräusch begleitet, wie wenn Jemand im Wasser plätschert und sich dasselbe in sanften Wellen gegen die Lenden schlägt. Wie ich so hinhorchte, entdeckte ich endlich mir gegenüber eine undeutliche weiße Gestalt, welche sich im Schatten hinter dem Felsen bewegte, sich an überhängende Zweige hing und den Körper im Wasser treiben ließ oder plötzlich sich hoch aufrichtete und eine Weile gespenstisch unbe-

289. Jugend. Nach einem Gemälde von P. Louys

weglich hielt. Es führte ein untiefer Damm des Geschiebes zu jener Stelle, und zwar in einem ziemlich weiten Bogen, und als ich einen Augenblick mich vergessen hatte, sah ich unversehens die nackte Judith schon auf der Mitte dieses Weges angelangt und auf mich zukommen. Sie war bis unter die Brust im Wasser; sie näherte sich im Bogen und ich drehte mich magnetisch nach ihren Bewegungen. Jetzt trat sie aus dem schief über das Flüßchen fallenden Schlagschatten und erschien plötzlich im Mondlichte; zugleich erreichte sie bald das Ufer und stieg immer höher aus dem Wasser und dieses rauschte jetzt glänzend von ihren Hüften und Knieen zurück. Jetzt setzte sie den triefenden Fuß auf die trockenen Steine, sah mich an und ich sie; sie war nur noch drei Schritte von mir und stand einen Augenblick still; ich sah jedes Glied in dem hellen Licht deutlich, aber wie fabelhaft vergrößert und verschönt, gleich einem überlebensgroßen alten Marmorbilde. Auf den Schultern, auf den Brüsten und auf den Hüften schimmerte das Wasser, aber noch mehr leuchteten die Augen, die sie schweigend auf mich gerichtet hielt. Jetzt hob sie die Arme und bewegte sich gegen mich; aber ich, von einem heißkalten Schauer und Respekt durchrieselt, ging mit jedem Schritt, den sie vorwärts tat, wie ein Krebs einen Schritt rückwärts, aber sie nicht aus den Augen verlierend. So trat ich unter die Bäume zurück, bis ich mich in den Brombeerstauden fing und wieder still stand. Ich war nun verborgen und im Dunkeln, während sie im Lichte mir vorschwebte und schimmerte; ich drückte meinen Kopf an einen kühlen Stamm und besah unverwandt die Erscheinung. Jetzt ward es ihr selbst unheimlich; sie stand dicht bei ihrem Gewande und begann wie der Blitz sich anzuziehen. Ich sah aber, daß sie erst jetzt in Verlegenheit geriet und trat unwillkürlich, meine eigene Verwirrung vergessend, hervor, half ihr zitternd den Rock über die Brust zuheften und reichte ihr das große weiße Halstuch. Hierauf umschlang ich ihren Hals und küßte sie auf den Mund, gewissermaßen um keinen müßigen Augenblick aufkommen zu lassen; sie fühlte dies wohl, denn sie war nun über und über rot bis in die noch feuchte Brust hinein. Sie steckte hastig ihre feinen Strümpfe in die Tasche und schlüpfte mit bloßen Füßen in die Schuhe, worauf sie mich noch einmal umschloß und heftig küßte, dann quer durch die Bäume der Halde hinan eilte und verschwand, indessen ich das Wasser entlang nach Hause ging. Ich fühlte sonderbarerweise die Schuld dieses Abenteuers allein auf mir ruhen, obgleich ich mich leidend dabei verhalten, während ich schon empfand, wie unauslöschlich der nächtliche Spuk, die glänzende Gestalt für immer meinen Sinnen eingeprägt sei und wie ein weißes Feuer in meinem Gehirne und in meinem Blute umging".

Die erste Frage, die vor uns auftaucht, ist: Handelt es sich in dieser Schilderung um ein wirkliches Erlebnis oder um das Gebilde einer starken Wunschphantasie Kellers? Das Eine ist so gut möglich wie das Andere. Der Schlußsatz scheint sehr stark dafür zu sprechen, daß es sich um ein wirkliches Erlebnis handelt. Aber es könnte gleichwohl auch eine Wunschphantasie sein. Dem steht gar nicht im Wege, daß dieser Roman eine Autobiographie im durchsichtigen Gewand der Dichtung nicht nur scheinen soll, sondern auch tatsächlich ist. Autobiographisches im Gewande des Romanes ist niemals nur Exhibition des wirklich Erlebten, sondern außerdem auch die exhibitionistische Manifestation des heimlich aber intensiv Ersehnten; immer handelt es sich in solchen Fällen um Wahrheit und Dichtung zugleich. Intensiv ersehnt könnte von Keller in diesem Fall natürlich nur sein, daß seine Geliebte ihre Liebesbereitschaft ihm in dieser Weise an den Tag lege.

290. „Was meinst, werde ich in diesem Ballkostüm Furore machen?"

Die andere Frage, die vor einem auftaucht, ist: Warum hat Keller dieses Kapitel nachträglich unterdrückt? Durch die Unterdrückung erhöht sich seine psychologische Bedeutung unter Umständen in einer entscheidenden Richtung. Gesteigerte literarische Ansprüche dürften kaum maßgebend gewesen sein. Denn daß ihm in diesem Kapitel eines der köstlichsten Kabinettstücke seiner Schilderungskunst gelungen war, dessen war sich Kellers reifer Kunstverstand sicher immer bewußt. Spießbürgerliche Bedenken, die

Bei der Toilette. Boby ist indiskret

291. Tuschzeichnung von F. Gottlob

Keller etwa nachträglich aufgekommen sein sollten, und die ihn dieses Erlebnis bei nochmaligem Überlegen im Rahmen eines bürgerlichen Romanes als „zu frei" erscheinen ließen, sind wohl auch kaum anzunehmen. Dagegen scheint mir ein anderer Gesichtspunkt sehr der Erwähnung wert. Es dünkt mich gar nicht ausgeschlossen, daß es Keller allmählich zum Bewußtsein gekommen ist, wie deutlich er in dieser Szene ein ihn beherrschendes Minderwertigkeitsgefühl gestaltet hat, und daß er dadurch das innerste Wesen seiner Persönlichkeit allzusehr entlarvt und selbst einem wenig geübten Auge auffällig gemacht hat. Denn das ist tatsächlich der Fall. Wie in dieser Schilderung die wollende und ihr sehnsüchtiges Wollen in köstlicher Weise offenbarende Frau kristallklar vor uns steht, relativ ebenso klar erkennbar steht auch Kellers eigene spezifische Wesenheit in dieser Schilderung vor uns. Wenn überhaupt irgend etwas geeignet ist, uns sein Grundwesen zu entschleiern, so ist es dieses erotische „Erlebnis". Keller entlarvt sich darin als ein ewiger Zauderer, als ein Zauderer, der den Mut zur Tat selbst in dem Augenblick nicht aufbringt, wo ihm das Glück die Hand bereits entgegenstreckt und er bloß einzuschlagen

braucht. Freilich: die Sache ist auch nicht so einfach. Zum Wollen des Einen muß sich in diesem Falle nicht nur das Können, sondern auch die Entschlußkraft des Andern gesellen. So wichtig das „ich will" des weiblichen Gegenspielers ist, allein reicht es doch niemals aus. Und bei Keller hat es in allen erotischen Dingen zum mindesten an der Entschlußkraft gefehlt; wahrscheinlich war dieser Mangel durch mehr oder minder starke Zweifel an seinem physischen Können verursacht. Das ist es, was ihn zeitlebens zum Zauderer machte. Nicht nur zum Zauderer in Eroticis, wodurch er sich zum eigenbrödlerischen Junggesellen verurteilte, sondern zum Zauderer in allem und jedem, der nur für einen kleinen Teil seiner Lebenspläne die nötige Entschlußkraft aufbringt, und auch dies stets immer erst nach langem Hängen und Würgen (vgl. S. 37 u. flg. und 74 u. flg). Fremde Kräfte müssen bei ihm eingreifen. Der Verleger muß ihn einsperren, damit er während der Ausarbeitung des „Grünen Heinrich" hinter seinem Manuskript bleibt und die Fortführung nicht immer wieder von neuem hinausschiebt. Daß Keller tatsächlich nicht an sich, d. h. an sein Können glaubt, das ist es, was er eben in dieser Schilderung grell an den Tag bringt. Das ist sein Minderwertigkeitsgefühl. Und daß er es als solches schon von vornherein empfunden hat, das verrät er durch den von mir bereits hervorgehobenen letzten Satz seiner Schilderung. Keller gesteht, daß er dieses Abenteuer als eine Schuld empfindet, die einzig auf ihm ruhe. Und diese Empfindung ist auch die einzig richtige. Denn fürchterlicher kann man ein liebendes Weib nicht verletzen, als er es durch sein zurückweisendes Verhalten getan hat. Seine Partnerin stand in dieser Szene auf der erhabensten Höhe weiblicher Offenbarungs- und Hingebungskraft. Er aber war ebenso klein, wie sie groß war. Seine Kleinheit hat aber nicht nur ihn degradiert, sie hat die Krone, die seiner Partnerin gebührte, geradezu in Schimpf verwandelt. Das Letztere ist seine große Schuld. Eine solche Schuld öffentlich zu gestehen, und zwar nicht in einer übertragenen, verheimlichenden künstlerischen Form, sondern in der direktesten Form, die es für den Dichter gibt, in der durchsichtigen Form der Selbstbiographie, das gehört zu dem Peinlichsten, was es für den Mann gibt. Also schreckt Keller vor dem Wiederabdruck dieses Kapitels zurück, als er zum Bewußtsein dieser Zusammenhänge vorgedrungen ist. Keller ist beim Wiederlesen wahrscheinlich vor sich selbst erschrocken. Das Gefühl, wie groß seine „Schuld" bei diesem Erlebnis war, hat sich bei ihm unterdessen vom bloß dumpf Erfühlten zum klar Erkannten verdichtet.

Wenn man sich darüber klar ist, welche große Rolle jede Art Unsicherheitsgefühl im individuellen Seelenleben spielt, und wenn man außerdem erwägt, daß es keinen kritischeren Punkt der männlichen Existenz gibt, an den es sich knüpfen kann, als den der physischen Potenz, so ist es nichts weniger als ein kühnes Unterfangen, wenn man so schlußfolgert, wie ich es in den vorstehenden Sätzen getan habe. Die Leser übrigens, die zu dem Fall Keller nach ergänzenden Seitenstücken in der Literatur forschen, seien auf keinen Geringeren als auf Goethe und auf dessen direkt autobiographisches Gedicht „Das Tagebuch" verwiesen (E. K. I, S. 337). Auch in diesem Gedicht handelt es sich um ein in der köstlichsten und verführerischsten Weise seine Liebe darbietendes junges Mädchen, auch in diesem Gedicht handelt es sich bis zu einem gewissen Grade um den versagenden Mann, und ein Hauptwesenszug Goethes ist derselbe wie der Kellers: auch Goethe ist kein Mann der Tat, er schreckt vor jeder Tat zurück, die eine auch nur halbwegs resolute Entschlußkraft erfordert; und vor allem in Eroticis: er flieht vor Frau v. Stein nach Italien, weil er die Kraft nicht aufbringt, gegenüber diesem perversen Verhältnis einfach klar und deutlich „Schluß" zu sagen, er heiratet Christiane Vulpius erst nach zehn Jahren heimlicher Ehe, er ist in allem und jedem der ewige, der große Zauderer.

*

Die Preisgekrönte

Erhielt den ersten Schönheitspreis auf dem Ball der Quat=z=arts in Paris im Januar 1906
Farbige französische Radierung nach der Natur von Henry Detouche

Das Szepter
292. Zeichnung von Adolphe Willette

Achtes Kapitel

Das Szepter

Ich komme jetzt zur Würdigung des Kultus der körperlichen Fetischismen in der Kunst. Die Zahl der körperlichen Fetischismen ist, wie ich schon im ersten Teil nachwies, fast unbegrenzt; denn jede körperliche Zone kann erotogen wirken. Also kann auch jede zum Fetisch erhoben werden. Weil beim Künstler als Menschen dieselben Variationen in den körperlichen Reizursachen anzutreffen sind wie beim gewöhnlichen Sterblichen, spiegeln sich die vielen Fetische, die es gibt, — die ins Geistige und Seelische übertragenen natürlich ebenso wie die körperlichen —, ausnahmslos auch in der Kunst. Die Schlußfolgerung daraus lautet: Weil der schöpferische Künstler jede

innere Spannung, an die er erotisch fixiert ist, nicht nur physisch, sondern auch künstlerisch in einer spezifischen Formung und Unterstreichung seines Werkes abreagiert, so würde man bei genauem Nachforschen auf die Widerspiegelung der abstrusesten Fetischismen d. h. auf alle die geheimen Liebesziele stoßen, die das Leben kennt. Solche abstrusen Fetischismen sind z. B.: der Kultus eines ganz bestimmt geformten Ohres, merkwürdig geschnittener Fingernägel, eines Leberflecks an irgendeiner bestimmten Körperstelle; ja sogar eine krankhafte körperliche Mißgestaltung kann für irgend jemand zur erotogenen Zone und damit zum Fetisch und zum geheimen Liebesziel werden. Ist der Betreffende ein Künstler, so wird man in seinem Werk immer wieder Personen begegnen, die diese ihn erotisch iritierenden Eigentümlichkeiten aufweisen. So groß und unbegrenzt die Zahl von möglichen erotogenen körperlichen Zonen und Fetischismen ist, — kann man natürlich trotzdem, wie ich ebenfalls schon im ersten Teil anführte, von sogenannten prädestinierten erotischen Zonen reden, und darum von solchen, an die sich die fetischistischen Kulte am häufigsten knüpfen. Diese prädestinierten erotischen Zonen des weiblichen Körpers sind die Beine, der Busen und die Lenden. Und auf den ungeheuren fetischistischen Kultus, der speziell mit diesen drei weiblichen Hauptreizen in der Kunst getrieben wird, will ich mich mit meinen Darlegungen in diesem Buch beschränken. Das vorliegende Kapitel soll den Fuß-, Schuh- und Beinfetischismus in seinen künstlerischen Reflexen behandeln. —

Bevor ich zu meinem konkreten Thema übergehe, will ich erst noch in ein paar kurzen resümierenden Sätzen zusammenfassen, was ich an den verschiedenen Stellen des ersten Teiles über die wichtigsten hier allgemein in Frage kommenden Gesichtspunkte gesagt habe; außerdem will ich einiges von dem kurz ergänzen, was ich oben nur angedeutet habe, und was zum besseren Verständnis unerläßlich ist. Diese Gesichtspunkte sind: das Wesen und die besondere Bedeutung des Fetischs, die aufhellende Rolle, die er hinsichtlich des uns beschäftigenden Gasamtproblems spielt, und schließlich die Mittel, mit denen der Künstler seinem Fetisch dient oder wodurch er diesen verrät. Der wichtigste für uns in Frage kommende Punkt ist der, daß nicht nur die meisten Menschen einen Fetisch haben, sondern daß der Kultus des pars pro toto am Weibe — was die Wissenschaft die Affektverschiebung vom Ganzen des Sexualobjekts auf seine Teile nennt — allgemein angeschaut durchaus normal ist. Er ist es deshalb, weil es sich darin um das unvermeidbare und auch sehr begrüßenswerte Ergebnis der kulturellen Entwicklung handelt. Die Kultur differenziert alles, also differenziert sie auch den menschlichen Körper. Die körperliche Differenzierung vollzieht sich in der Richtung einer immer deutlicheren Herausarbeitung der sekundären Geschlechtsmerkmale. Sie schafft also immer größere Geschlechtsunterschiede zwischen Mann und Weib. Jeder Vergleich zwischen Wilden und den Angehörigen zivilisierter Rassen erweist dies. Bei den Wilden gehen die einzelnen Körperformen von Mann und Weib sehr oft fast ineinander über; beim hochzivilisierten Europäer lassen sich in jeder Richtung die sichtbarsten körperlichen Unterschiede zwischen Mann und Weib nachweisen. Angesichts dieses Umstandes muß man sich aber auch darüber klar sein, daß alle physiologischen Geschlechtsunterschiede zugleich auch als spezifische Geschlechtsreize wirken; und je größer diese Unterschiede sind, desto größer sind die von ihnen ausgehenden Reizwirkungen. Damit aber werden sie unfehlbar im Einzelnen zu Fetischismen. Man kann also wohl sagen: Steigende Kultur äußert sich stets in vermehrten Fetischismen, und weiter: je höher die Kultur, desto größer die Zahl der kultivierten Fetischismen. Der Weg, auf dem die Kultur zu diesem Ergebnis kommt, ist die zunehmende und in der ständig wechselnden Mode immer raffinierter sich gestaltende Bekleidung des Körpers. Die Kleidung vernichtet äußerlich die Einheitlichkeit des Körperlichen. Sie zerlegt speziell den weiblichen Körper in seine Einzelreize. Aber hierdurch erreicht sie noch ein Zweites: sie monumentalisiert diese Reize gleichzeitig in einer Weise, die die Blicke der Männer wie mit magnetischer Kraft immer von Neuem und in einer Weise an sie fesselt, so daß ein förmliches Verlieben in den Einzelreiz entsteht. Und das eben ist Fetischismus. Dieser Vorgang ist im Sinne der Kultur begrüßungswert, weil er eine ungeheure sinnliche Bereicherung darstellt, und weil der Mensch dadurch kein einziges Gut preisgibt. Er kann das Einzelne bevorzugen und dabei doch an Allem Freude finden. Zum Unnormalen und Krankhaften wird ein fetischistischer Kultus erst, wenn das jeweils in Frage kommende Symbol direkt an die Stelle des Menschen tritt, wenn also z. B. ein beliebiger kleiner Damenschuh denselben Zwecken wie die Vulva dient.

293. Bachübergang. Holländisches Gemälde. 17. Jahrhundert

Der zweite wesentliche Gesichtspunkt ist der, daß die individuelle Liebesfähigkeit, und vor allem das Erreichen des Lustgipfels, in unendlich vielen Fällen an das Vorhandensein des betreffenden Fetisches geknüpft ist. Wo er nicht da ist, muß ihn die Einbildungskraft ersetzen. Dieser Umstand führt bei dem schaffenden Menschen, also in erster Linie beim Künstler dazu, daß sein jeweiliger Fetisch das wichtigste inspiratorische Element seines künstlerischen Produzierens ist. Weil er aber das ist, d. h. weil alles künstlerische Schaffen, wie ich schon so oft gesagt habe, im letzten Kerne immer Abreagieren der spezifischen Spannungen in der sublimierten Form des Kunstwerks ist, darum begegnet man auch dem spezifischen Fetisch eines Künstlers immer von Neuem in seinen Arbeiten. Er muß ihn immer von Neuem wiederholen, weil alles Erotische unter einem Wiederholungszwang steht. Wenn es anders nicht geht, bringt er die betreffende Reverenz gewissermaßen als postscriptum an (S. 154). Das heißt mit anderen Worten; man kann bei den meisten Werken eines Künstlers den Durchbruch seiner besonderen sexuellen Leitlinie nachweisen. Das ist der dritte Gesichtspunkt. Der vierte und letzte ist der: weil von dem speziellen Fetisch, an den der Einzelne gebunden ist, für diesen immer die größte Lustempfindung ausgeht, so liebkost der Künstler mit den Mitteln seiner Kunst diesen Fetisch; seine Phantasie wird bei seiner Gestaltung am beweglichsten, sprühendsten und schmeichlerischesten. Er wird nicht selten der beste Teil des fraglichen Kunstwerkes. Das bedeutet, daß der Fetisch die natürliche Quelle der künstlerischen Intensität ist. Bei einem bis ins Alter ungeschwächtem Triebleben ist deshalb der Fetisch eine unversiegliche Quelle der künstlerischen Produktionskraft.

Für den Forscher werden die beiden letzten Gesichtspunkte: die immer erneute Rückkehr zu einer bestimmten fetischistischen Nuance und die technisch und gedanklich äußerst liebevolle Behandlung der betreffenden Nuance, wodurch sie, wo es irgend geht, in den Mittelpunkt gerückt wird, zum unbedingten Verräter an dem betreffenden Künstler. Daran allein kann man außerdem erkennen, ob es sich in dem besonderen Fall um fetischistische Zwangshandlungen dreht oder nicht; denn damit, daß ein Künstler ein Frauenbein oder einen Frauenbusen malt, wird er selbstverständlich noch lange nicht zum Bein- oder Busenfetischisten, auch dann nicht, wenn er ein ganzes Ballett oder einen ganzen Hofball malt. Es kommt darauf an, wie er die betreffenden Einzelreize vorführt, ob er sie organisch einordnet oder sichtlich heraushebt, was auf die verschiedenste Art und Weise geschehen kann. Aber noch viel wichtiger als diese Einzelentlarvungen sind die Gesamtschlußfolgerungen, die man aus jedem einzelnen künstlerischen fetischistischen Kultus ziehen kann und auch ziehen muß. Diese Schlußfolgerungen lauten: Auf Grund der verschiedenen eben genannten Umstände ist der Fetischismus in der Kunst, und zwar dessen überragende Rolle, der oberste Beweis für das von mir vertretene Grundgesetz, daß Kunst im Einzelnen wie im Ganzen erotischer Ausdruck ist, sublimierte Erotik, und darum eine der ideologischen Formen der ewigen Auseinandersetzung des Mannes mit seinem weiblichen Gegenspieler im Leben. Das aber ist es, was das Problem des Fetischismus in der Kunst zugleich zu einem der elementarsten Probleme der allgemeinen Psychologie erhebt. (Vergl. oben S. 73, 74, 89, 137, 142, 148, 150—155 u. 160).

*

Der Fuß-, Schuh- und Beinfetischismus in der Kunst. Diese Fetische, die sehr oft getrennt, ebenso oft aber auch vereint kultiviert werden, spielen eine ganz außerordentliche Rolle im Leben zahlreicher Männer. Unter den sogenannten Fußfreiern begegnet man zu allen Zeiten den prominentesten Kulturträgern. Aus der neueren Zeit nenne ich nur Goethe und Strindberg. Als Goethe einmal längere Zeit verreist ist, bittet er Christiane in einem zärtlichen Billett, ihm ein Paar ihrer abgelegten Tanzschuhe zu schicken, damit er ihre liebe Nähe fühle. Das ist ein absolut sicherer Beweis für Fuß-, resp. Schuhfetischismus. Für den Beinfetischismus von Strindberg sind selbstbiographische Stellen wie die folgende in der „Beichte eines Toren" bezeichnend: „er entdeckt bei der Dame eine von den erhobenen Röcken freigelassene Wade, ein zartes Bein, fest vom weißen Strumpfe umschlossen, unter dem Knie von einem buntgestickten Strumpfband festgehalten." Derartige Notizen macht ein Schriftsteller in einer Autobiographie nur dann, wenn er besonders stark von solchen Vorstellungen erfüllt ist. In der Kunst selbst, d. h. unter den Künstlern, die dieses Motiv mit ähnlicher Begeisterung bearbeitet haben, begegnen uns ebenso prominente Namen, denn es gibt in allen Künsten Hunderte von Poeten des Frauenfußes und des Frauenbeines, und zwar schon in den ältesten Zeiten. Die folgende Übertragung eines Epigramms aus dem Altgriechischen belegt uns aufs deutlichste den Beinfetischismus für das alte Hellas:

Es stritten unter sich Rhodope, Melita und Phediklea, welche von ihnen die schöneren Schenkel habe, und mich hatten sie zum Richter erwählt; und wie jene herrlichen Göttinnen standen sie nackt vor mir, wie Nektar erglänzend. Und der Rhodope Mitte zwischen den Schenkeln leuchtete herrlich, wie eine Rosenhecke, durch die der Zephir streicht. Der Phediklea Schenkel aber waren wie Glas so glatt und sanft gebogen, wie eine Statue im Tempel, die eben der Hand des Künstlers entsprungen. Wohlbekannt mit dem, was Paris seines Urteils wegen erlitten, krönte ich die drei Unsterblichen zugleich.

Die Waden und die Schenkel des Weibes sind überaus auffällige sekundäre weibliche Geschlechtsmerkmale, und es gehen die stärksten wollüstigen Wirkungen von ihnen aus. Von dem kleinen weiblichen Fuß gilt dies, wie viele glauben, nicht in demselben Maße. Aber das ist ein Trugschluß. Daß auch vom kleinen Frauenfuß eine überaus intensive erotische Wirkung ausgeht, belegen uns zahlreiche Umstände, Volkssprichwörter, Volkssitten usw. Einer der klassischsten Beweise ist, daß sich sehr lange das

Die verliebte Kurtisane

294. Französischer Kupferstich nach einem Gemälde von F. Boucher. 18. Jahrhundert

Schamgefühl auch auf den nackten weiblichen Fuß erstreckt hat. Bekannt ist die spanische Sitte, die es der Spanierin von guter Erziehung selbst heute noch verbietet, ihre Füße öffentlich zu zeigen. Im Flirt bedeutet bei ihr das Zeigen des Fußes la dernière faveur.

Weil sich die Frauen stets im Klaren über die besondere erotische Wirkung ihrer einzelnen Reize sind, d. h. darüber, von welchen Eigentümlichkeiten diese Wirkungen ausgehen, so haben sie nicht nur nie verkannt, welche wollüstige Wirkung von einem kleinen Frauenfuß und von einem schön geformten Bein ausgeht, sondern sie waren auch stets aufs eifrigste bestrebt, diese Wirkung durch Intensivierung der speziellen Reizquellen zu steigern. Da es beim Fuß die Kleinheit ist, bevorzugt die Frau Schuhformen, die ihn noch kleiner erscheinen lassen, als er in Wirklichkeit ist; eine Hauptrolle spielt hierbei der Hacken, der, nach vorn geschoben und soviel als möglich erhöht, selbst große Füße klein erscheinen läßt. Dadurch kam der hohe Hacken am Frauenschuh in Mode. Die anhaltende Begeisterung für ihn hat aber noch eine zweite Ursache. Er verleiht dem Gang der Frau etwas wollüstig Tänzelndes, das unwillkürlich an die Koitusbewegungen der erregten Frau erinnert. Bei den Waden ist es die größere Fülle und eine ausgesprochenere Rundung, was die Frauenwaden von den Männerwaden unterscheidet. Dieser Unterschied, der naturgemäß als Vorzug gilt, wird von der Frau durch eine raffiniert gefärbte oder gemusterte zweite Haut in der Form des enganliegenden hochreichenden Strumpfes nach Möglichkeit hervorgehoben. Das strumpfbekleidete Bein wirkt u. a. deshalb pikanter als das nackte Bein, weil es dieselbe Funktion ausübt, mit der der Künstler seine Wirkungen erreicht: er negiert alle Nebensächlichkeiten und betont einzig die spezifisch erotische Linie, den schmalen Knöchel und das Anschwellen der Waden; aber es kommen hier auch noch andere Faktoren in Betracht, auf die ich noch weiter unten zu sprechen komme. Die Wirkung der Schenkel besteht in ihrer prallen Fülle. Diese soll in ihrer allgemeinen Linie durch den Rock widergespiegelt werden, durch das Echo der Bewegung im Rhythmus der Falten; die intimen Linien durch die tausend raffinierten Formen der Beinkleider. Die pikante Umrahmung von alledem, die Unterröcke, Spitzenröcke usw., kombiniert mit den Formen und Farben der Schuhe, Strümpfe, Strumpfbänder und Beinkleider, sollen Füße, Waden, Kniee und Schenkel zu einer förmlichen Feststraße der Liebe machen; zu einer Feststraße, die umrauscht ist von einem ewigen Jubel sinnbetörender Farben und Linien. Und alle diese im Einzelnen wie im Ganzen gewollten Wirkungen werden jahraus, jahrein

295. Titelblatt von Binet zu La Paysanne pervertie von Rétif de la Bretonne

in immer neuen Abwandlungen durch die ewig wechselnde Mode nicht nur erstrebt, sondern auch erreicht. Diese Tatsache ist von allergrößter Bedeutung. Denn gerade dadurch ist es zur Verschiebung der höchsten Reizwirkung von dem nackten Körper auf den bekleideten Körper gekommen. Die Höchstwirkung ist auf den elegant beschuhten Fuß, auf das delikat bestrumpfte Bein usw. übergegangen. Ich habe das klassische Wort eines Kleiderfetischisten schon einmal erwähnt: „Wenn es nicht ein schwarzer Strumpf und eine weiße Hosenspitze ist, reizt es mich gar nicht." Beim Andern ist es ein weißer Strumpf (Strindberg), beim Dritten muß der Strumpf nur bis zum Knie, beim Vierten bis hoch über das Knie hinaufreichen, wenn ihn die betreffende weibliche Erscheinung reizen soll. Aber stets ist es im Kern dasselbe: Die Wirkung strömt vom bekleideten Körperteil aus. Das ist aber noch nicht die ganze Wandlung. Die einzelnen Kleidungsstücke wurden auf demselben Weg zugleich zum erotischen Symbol. Wenn der Männerfuß von jeher ein Symbol des Phallus ist — wie es z. B. auch der ausgereckte Zeigefinger ist —, so wurde der Frauenschuh schon sehr früh zum Symbol der Vulva. Später wurde dies in gleicher Weise der Strumpf. Und beide sind dies überall bis auf den heutigen Tag geblieben. Hunderte von Sprichwörtern, Redensarten, Volksgebräuchen sprechen davon. Man muß dabei immer in Betracht ziehen, daß die mit erotischen Wünschen erfüllte Phantasie immer auf der Suche nach sprachlichen Symbolen für Penis, Vulva und den Geschlechtsakt ist, um das Unaussprechliche aussprechbar zu machen, und um sich außerdem ungestört auch von den eigenen inneren Hemmungen ständig mit diesen Zentralvorstellungen beschäftigen zu können. Beim Schuh liegt die Ähnlichkeit auf der Hand, sodaß er sich der erotisch gesättigten Phantasie als Symbol der Vulva ganz von selbst aufdrängen muß. „Man fährt in den Schuh, Stiefel, Pantoffel hinein. Diese Fußbekleidungen

296. Der Treppensturz. Anonyme englische Karikatur

haben eine Öffnung, ein Loch, oft mit Pelzhaaren besetzt. Dieses Loch wird mit menschlichem Fleisch und Bein ausgefüllt. Das Hineinfahren des Fußes in den Schuh erinnert an das Hineinfahren des Penis in die Vulva" (Aigremont, Fuß- und Schuhsymbolik). Außerdem soll der Frauenschuh klein und eng sein; das Gleiche ist eine Schönheitsforderung an die Vulva. Beim Strumpf begegnet man denselben Analogien. Sowie man sich nun darüber klar ist, daß die Verehrung, die dem symbolisierten Teil zugedacht oder gewidmet wird, sich stets auch auf sein Symbol überträgt, und zwar deshalb stets in gesteigerter Form, weil man dem Symbol ungleich hemmungsloser huldigen kann, so wird einem sofort auch der ungeheure Kultus verständlich, der mit diesen beiden Symbolen, Frauenschuh und Frauenstrumpf, getrieben wird. Jetzt begreifen wir, warum es Hunderttausende von Männern gibt, die angesichts eines elegant beschuhten kleinen Frauenfußes oder eines elegant bestrumpften Beines in ein unendlich größeres Entzücken geraten, als beim Anblick des schönsten Frauengesichts. Zwei erotische Faktoren erster Ordnung treffen zusammen und summieren sich in ihrer Wirkung. Der erotische Sonderreiz einer prädistinierten erotischen Zone vermählt sich mit dem symbolisierten Zentralziel aller natürlichen erotischen Wünsche. Gewiß ahnt kein einziger männlicher Laie, welches paprizierte erotische mixtum compositum damit auf seine Sinne einstürmt. Den Hunderten von enragierten Stiefelrittern, die besonders bei regnerischem Wetter durch die Straßen schlendern, um mit Wollust das verführerische Mehr zu genießen, das die gerafften Frauenröcke bei solchen Gelegenheiten den Blicken preisgeben, — vielen von ihnen dürfte niemals eine Ahnung davon aufgehen, an welchem geheimen Angelhaken ihre Sehnsucht zappelt. Auch der in Vielem so tief schauende Goethe hat kaum jemals ein Bewußtsein davon gehabt, daß er im Unterbewußtsein seine Lippen auf etwas ganz anderes heftete, als er die durchgetanzten Schuhe seiner geliebten Christiane zärtlich mit den Lippen berührte. Noch weniger dürfte er gar eine Ahnung von dem tiefen psychisch-erotischen Zusammenhang gehabt haben, der daraus spricht, daß er sich ausdrücklich ein paar benutzte, durchgetretene Tanzschuhe von Christiane erbittet. Unbenützte Schuhe seiner Geliebten hätten natürlich gar keinen Sinn gehabt. Aber der Sinn der benutzten, der abgelegten Tanzschuhe ist andererseits damit nicht er-

297. Englisches Sittenbild von R. Newton. 1795

Der Antrag

Englische farbige Karikatur von Marks. 1795

schöpft, daß erst auf diese Weise die persönliche Beziehung hergestellt ist. Nein, es steckt da ein noch viel tieferer Sinn, eine weitere geheime erotische Logik dahinter: der stark benutzte Frauenschuh ist im Besonderen das Sexualsymbol des liebeskundigen, des liebeserfahrenen Weibes, der Vulva, der ihr volles Liebesrecht zu teil geworden ist. Was ein Goethe nicht ahnte und wozu erst die Einsicht der modernen Sexualforschung führte, das ahnt natürlich ebensowenig die Bewußteste von allen koketten Frauen, geschweige denn das große Heer der ganz gedankenlos kokettierenden Frauen. Kurz: keine einzige Frau, die durch kokettes Wippen mit dem kleinen niedlichen Fuß die Aufmerksamkeit eines Mannes auf sich lenken will, oder die diesen auf diese Weise irritieren will, weiß, daß sie diesem Manne damit den Gedanken an ihre Vulva suggeriert und speziell durch deren Vorstellung seine Sinne irritiert. Aber es ist nun einmal so. Ein besonderer Umstand ist in diesem Zusammenhang noch zu erwähnen. Weil beim bekleideten Fuß und Bein diese beiden elementaren Wirkungen zusammentreffen und gemeinsam ihre Wirkungen ausüben, deshalb fanden Fuß und Bein in bekleidetem Zustand allmählich auch ungleich mehr Liebhaber und Verehrer als der nackte Fuß und das nackte Bein. Die Zahl der ausgesprochenen Schuhfetischisten ist heute unendlich viel größer als die Zahl der eigentlichen Fußfetischisten. Mit anderen Worten: das primäre Geschlechtsmerkmal, die Vulva, hat über das sekundäre Geschlechtsmerkmal gesiegt; weil man ständig nach dem Primären strebt, so ergreift man von ihm, wenn es nicht anders geht, wenigstens in der Form des Symbols Besitz. Man wählt diese Form um so bereitwilliger, als auf diese Weise Männlein wie Weiblein außerdem ihren pluralistischen Neigungen im umfassendsten Maße Genüge tun können. Der Stiefelverehrer kann in unbegrenzter Vielheit flirten, die kokette Frau kann der Phantasie von ebensoviel Männern die Vorstellung von ihren intimsten Reizen suggerieren. Der Prüde falle ob dieser Feststellungen, bitte, nicht in Ohnmacht. Auch verzichte er auf das so vielbeliebte Zetern über die den meisten Menschen angeborene Gemeinheit. Man hebt Naturgesetze dadurch absolut nicht auf; denn um die Ausstrahlung von Naturgesetzen handelt es sich in alledem. Den Begriff Monogamie in des Wortes buchstäblichen Sinne kennt die Natur nicht. Naturgesetze kann man gewiß in der Art ihrer Auswirkung beeinflussen, man kann sie verfeinern oder „versauen". Auf den Wegen der Prüderie ist aber ihre Verfeinerung noch niemals gelungen . . .

298. Obdachlos. Radierung von Fr. Goya

299. Selbstprüfung. Berliner Lithographie. 1840

Noch eines ist an dieser Stelle zu sagen. Wenn man diese Zusammenhänge in ihrem Kern begriffen hat, bekommt nicht nur der Kultus, den Tausende von mehr oder weniger enragierten Schuhfetischisten mit dem Frauenschuh treiben, den ebensoviel Hunderttausende mit dem bestrumpften Frauenbein treiben, ein wesentlich anderes und ein wesentlich deutlicheres Gesicht, sondern ebensosehr der Hexensabbat, dem man in dieser Richtung seit dem Ausklang der Antike in der Kunst begegnet. Es drängt sich uns die unwiderstehliche Überzeugung auf, daß der ungeheure Kultus, der auf diese Reize dauernd verschwendet wird, sich nicht in sich selbst erschöpfen kann, sondern daß es sich hier um etwas ungleich Wichtigeres handelt. Wir haben hier in der Tat eine der aufschlußreichsten Manifestationsformen des Eros vor uns: Wir haben darin den denkbar groteskesten Beweis eines Vulvakultus, eines Vulvakultus, der schrittweise an Stelle des antiken Priapkultus getreten ist, und der heute so umfassend ist, wie dieser es ehedem war. Ob es sich hierin um einen sich vorbereitenden oder um einen sich bereits vollziehenden Abbau des Patriarchates als Form der absoluten Männerherrschaft handelt — denn dem Patriarchat entspricht der Priapkultus —, das mag als eine logisch sich aufdrängende Frage erwähnt sein, aber es ist dies eine Frage für sich, die hier nicht zur Erörterung steht. Was jedoch hier zur Erörterung steht, und was von mir zu erweisen ist, das ist, daß die in ihrer Gesamtbedeutung nicht zu überschätzende Tatsache des Vorhandenseins eines Vulvakultus im weitesten Umfang durch die Kunst ihre allerstärksten Belege findet.

*

An dieser Stelle ist als Erstes darauf hinzuweisen, daß uns bei der Kontrolle der ausgesprochen fetischistisch veranlagten Künstler bei jedem einzelnen der auf den folgenden Seiten und Kapiteln zur Behandlung kommenden Fetische immer wieder Namen begegnen werden, die ich in den früheren Kapiteln auch schon in anderem Zusammenhang zu besprechen hatte. Das ergibt sich einerseits daraus, daß die meisten Menschen in der gleichen Zeit mehreren erotischen Leitlinien zugleich folgen, andererseits aber auch aus dem Umstand, daß erst durch die Kombination mit einer zweiten Leitlinie die eine — oder aber auch beide — in ihrer die Psyche des betreffenden Künstlers beherrschenden Kraft augenfällig wird. Der Voyeur, der seine Blicke fasziniert auf bestimmte Reize einer Frau heftet, verleiht gerade durch seine gesteigerte Neugier diesen Reizen den fetischistischen Charakter, den sie für den in Frage stehenden Darsteller haben, oder auch: er offenbart erst dadurch, daß seine zweite Hauptlinie ebensosehr in einer extensiven Schaulust besteht, usw. Ich werde jedoch trotzdem soviel wie möglich neue Namen in den Kreis meiner Untersuchungen und Feststellungen einbeziehen.

Was nun den im Schuh- und Beinfetischismus sich austobenden Vulvakultus betrifft, so ist eine allgemeine Grundfeststellung zu machen und als individual- wie kulturpsychologisch gleich wichtige Beobachtung an die Spitze zu stellen. Diese ist: Man begegnet dem Fuß-, Schuh- und Beinfetischismus schon sehr früh in der Kunst, aber man begegnet ihm in sichtbar steigendem Umfang, je mehr die Anerkennung der Frau als „gewissermaßen auch Mensch" fortschreitet. Mit der Entwicklung eines offiziellen Frauenkultus, wie er z. B. im offiziellen Mätressenregiment des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zum Ausdruck kommt, erreicht er seinen ersten in jeder Richtung erstaunlichen Gipfel Diese Höhe verläßt er zwar mit dem Beginn des bürgerlichen Zeitalters, aber er umspannt von da an immer weitere Kreise. Seit ein paar Jahrzehnten und speziell in unserer Gegenwart hat der Beinfetischismus überhaupt die höchste Höhe erklommen, die die Phantasie sich auszudenken vermag. Das Frauenbein ist zu einem erotischen Symbol erhoben worden, das die elektrisierendsten Wirkungen so sehr an sich fesselt, daß es förmlich zu dem Szepter zu werden droht, das den größten Teil der Männerwelt unter seinen Herrscherwillen zwingt. Diesen heutigen Zustand spiegelt die Kunst in direkt verblüffender Weise. Ein einziger Blick in unsere modernen Modejournale, in unsere illustrierten Zeitungen, die in ihrer großen Mehrzahl heute überall einen Stich ins Galante haben, in unsere Witzblattpresse usw. genügt, um jeden Widerspruch schon im Keime zu ersticken. Was wir sehen, ist ein wirklicher Hexensabbat der fetischistischen Verehrung des Frauenbeins, wie ihn die Welt noch niemals erlebt hat. Hunderte von Künstlern scheinen da in ihrem beinfetischistischen Paroxysmus förmlich aus Rand und Band gekommen zu sein. In unzählbaren Bildern bekommen wir alle möglichen und zehnmal soviel unmögliche Kombinationen zu sehen, in denen sich uns kleine Frauenfüßchen und pikant bekleidete Frauenbeine entgegenstrecken. Kleine Füße in niedlichen Pantöffelchen oder in hochschäftigen und hochhackigen Schuhen, herrliche Waden in den elegantest gewirkten und gefärbten Strümpfen, stramme Frauenschenkel, die von unfaßbaren Spitzenwundern wie von einem jubelnden Hymnus umgeben sind. Das aber sind künstlerische Geständnisse von solcher Seligkeit und Inbrunst, wie sie nur von einer Macht ausgelöst werden können, bei deren Anbetung man die höchste Glückseligkeit erlebt . . .

Nun zu den künstlerischen Belegen. Angesichts des angeführten Riesenmaterials an bildlichen Dokumenten für das Tohuwabohu von gerafften und von wirbelnden Frauenröcken muß ich mich auch hier damit begnügen, aus ganzen Gruppen, die für eine bestimmte Zeit oder bestimmte Methoden charakteristisch sind, immer nur ein oder zwei konkrete Beispiele herauszuheben.

Um aus der Renaissance, als frühestes Beispiel, einen ganz deutlich erkennbaren Beinfetischisten anzuführen, nenne ich den sehr talentvollen schweizer Formschneider, Kupferstecher und Goldschmied Urs Graf. Und als Beleg, der durch seine Eindeutigkeit an Schlagkraft nicht überboten werden kann, verweise ich auf einen Kupferstich, der im zweiten Band der Weiberherrschaft als Bild 440 abgedruckt ist, und dort den Titel „Das Fußbad" trägt. Der betreffende Stich zeigt eine elegant gekleidete, junge Dame mit einem Federhut auf dem Kopf, die sich anschickt, mit nackten Beinen und sehr hoch gerafften Röcken eine Furt in einem Flusse zu durchschreiten. Die ganze Komposition, die auffällige Herausarbeitung der bis hoch zu den Oberschenkeln hinauf sichtbar gemachten Beine, die diese sofort als das Wichtigste an dem ganzen Bilde erkennen lassen, schließt jeden Zweifel darüber aus, daß es sich um etwas anderes als um das Schwelgen in der erotischen Schönheit nackter Frauenbeine handeln könne. Wenn die wollüstige Begeisterung für das schöne nackte Frauenbein in anderen Stichen des Urs Graf auch nicht ganz so handgreiflich offenbar wird, so ist sie doch erkennbar genug in Stichen wie „Die Satyrfamilie" (S. G. E. I. Bild 38) und ähnlichen. Das nackte Frauenbein ist, wie diese Beweise zeigen, der unbestreitbare Fetisch des Urs Graf. Ein Seitenstück zu Grafs Kupfer „Das Fußbad", nur in seiner Handlung besser

300. Das Strumpfband. Französische Lithographie von Numa

begründet, darum aber in seinem beinfetischistischen Charakter trotzdem deutlich erkennbar, bildet das holländische Bild „Zwei Bäuerinnen beim Bachübergang" (Bild 293). Aus der Art, wie die nackten Beine der beiden Bäuerinnen aus dem Bilde herausleuchten, ergibt sich, daß es dem Künstler einzig darum zu tun gewesen ist, unter einem plausiblen Vorwand nackte Frauenbeine zu malen. Die Kniee und die Waden sind auf diesem holländischen Gemälde offensichtlich am meisten betont. Dieselben Schönheiten haben es auch damals schon zahlreichen Dichtern angetan. Ich zitiere in diesem Zusammenhang eine kleine Probe des in derselben Zeit lebenden deutschen Dichters Clodius, betitelt „Das Strumpfband":

Du sanftes Band, das meinen Geist bestrickt
Und meine Freiheit bindet,
Ich werde stets durch frische Glut entzündet,
So oft mein Aug auf deine Schönheit blickt.
Ich liebe dich nicht, weil du seiden bist,
Noch weil die Kunst des Webers dich geschlagen,
Nein, sondern weil dein Atlas würdig ist,
Daß Phillis ihn an ihrem Knie getragen
Ich löste dich, da mir das Glücke rief,
Von ihren zarten Waden,
Die die Natur mit warmem Schnee beladen,
Ob ich schon selbst in mein Verderben lief.
Ihr Fuß ward frei und meine Hand verschränkt,
Ja, was noch mehr, mein Herze selbst gefangen.
Doch freut es sich, wenn es an dich gedenkt
Und wünschet nur, in deinem Schmuck zu prangen.

Der oben erwähnte erste Taumel, den der Beinfetischismus im achtzehnten Jahrhundert durchlebte, spiegelt sich in Hunderten von weitverbreiteten galanten Gemälden und Kupferstichen. Als ganz offenkundige Fuß-, Schuh- oder Beinfetischisten in der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts nenne ich die folgenden Künstler: Pater, Fragonard, Garneray, Boilly, Queverdo, Huet, Moitte, Schall und vor allem Binet. Die hauptsächlich benützten Hilfsmittel, um die verführerische „Himmelsleiter" an den Tag zu bringen, sind willkürlich arrangierte Fußbäder, ebenso unbegründete Kletterübungen von Damen auf Bäume, Straßenüberschreitungen von Damen bei oder nach heftigem Regenwetter, Befestigung des Strumpfbandes, teils eigenhändig, teils durch den Freund, der ob des Anblicks der schönen Beine fast den Verstand verliert. Unglücksfälle beim Schaukeln, und schließlich, um das Thema mit den klarsten Worten auszusprechen, direkte Diskussionen zwischen jungen Damen über das wichtige Thema, wer von den Anwesenden die kleinsten Füße oder die schönsten Waden hat, verbunden natürlich mit den entsprechenden Demonstrationen. Die berühmtesten Dokumente, die diesen mit höchster Leidenschaft geübten Gottesdienst illustrieren, sind: das schöne Bild „Das Fußbad" von Pater im Louvre (S. G. II. Bild 88), „Das Strumpfband" von Garneray, gestochen von Michaud le Grand (S. G. II. Bild 79), „La Comparaison des petits pieds" von Boilly (S. G. II. neben S. 152), „Die verräterischen Schatten" von Schall

(S. G. E. II. neben S. 320), „Die entdeckte Untreue" von Moitte (S. G. II neben S. 168). Man vergleiche außerdem in S. G. II die Bilder: 1, 13, 30, 69, 130, 155, 156, 160, 182, 254, 266, 271, 277, 286–288, 314 u. 339). Das berückende Wunder eines kleinen Frauenfußes, der in einem kleinen Pantöffelchen steckt, der wollüstige Zauber einer schön gerundeten Wade usw. ist nie reizvoller gestaltet worden, als es die Meister der Galanterie in diesen und in zahlreichen ähnlichen Werken verstanden haben; freilich auch nie so bewußt und so losgelöst von jeder natürlichen Naivetät, wenigstens früher nicht. Ich habe Binet als den hervorstechendsten dieser Gruppe genannt. Er muß auch besonders hervorgehoben werden. Binet ist gewiß keiner der großen galanten Zeichner jener Epoche, er rangiert viel eher in die dritte oder vierte Reihe. Aber er ist der erste Klassiker des Schuhfetischismus in der Kunst. Außerdem belegt Binet ebenso klassisch die so oft festzustellende Beobachtung, daß sich mit dem Schuhfetischismus ein Korsettfetischismus paart. Schuhfetischisten schwärmen in den meisten Fällen für Frauen mit Wespentaillen. Das ist der Ausdruck des inneren Zusammenhanges des Beinfetischismus mit dem Sadismus, dem wir im Leben und in der Kunst immer und immer wieder begegnen und worauf ich weiter unten noch zu sprechen komme. Die Zeit des Louis XVI ist an sich die Zeit der Wespentaille, aber kein zweiter Zeichner der Zeit hat sie so outriert dargestellt wie gerade Binet. Dieser eigenartige Zeichner hat seiner Manie, dem Kultus der abnorm kleinen Füße und dem der engst geschnürten Taille, rücksichtslos alles andere in seinen Bildern untergeordnet; immer hat er danach gestrebt, daß einzig oder in erster Linie sie zur Geltung kommen, und das hat er auch stets erreicht, ob seine Damen nun gehen, stehen oder sitzen (Bild 295). Binet hat die Zeichnungen für viele Hunderte von kleinen Kupferstichen geschaffen, ebensoviel Frauen sind darauf dargestellt. Darunter ist nicht eine einzige, die nicht auf Füßchen balanzierte, die in ihren schmalen hochhackigen Schühchen und Pantöffelchen wie Kinderfüßchen anmuten, und die Taille einer Jeden kann ein Mann mit seinen beiden Händen leicht umspannen. Unter den Männern, die Binet übrigens ebenfalls mit grotesk kleinen Füßen ausrüstet, ist ihm der sogenannte Stiefelritter die interessanteste Persönlichkeit. Diesen zeichnet er mehrfach und in seinen „erhabensten" Stunden: wie er die mit kleinen Füßen beglückte Frau wegen ihres kleinen Fußes zärtlich umwirbt, und wie er geradezu vor kleinen Frauenschuhen anbetend niedersinkt (W. H. II, Bild 446 bis 448). Alles das machte Binet zum geborenen Illustrator der Werke von Rétif de la Bretonne, dem literarischen Klassiker des Schuhfetischismus.

Das elegante Bein

301. Anonyme französische Lithographie. 1850

In welch hohem Grade der raffinierte Kultus des schönen Frauenbeins zu jenen Zeiten in der besten Gesellschaft salonfähig war, beweist genau so deutlich die schöne Literatur dieser Epoche, in der man dem „Fußfreier" ebenfalls nicht selten begegnet. Bekannt ist der große Erfolg Rétifs in dieser Richtung, und vielfach abgedruckt sind daher auch seine verschiedenen charakteristischen Schwelgereien über dieses Thema. Weniger bekannt, aber ebenso beweiskräftig ist der kleine Dialog „Die Verführung" von Crebillon, aus dem ich nach einer Übersetzung von Franz Blei die folgende Stelle zitieren möchte:

„Montade. Pardon, Madame, weshalb wird Ihre Freundschaft so unhöflich? Die Komtesse. Wieso? Montade. Sie haben versprochen, mit Ihrem Fuß schön bei sich zu bleiben, daß er mich nicht berührt, und jetzt liegt er auf meinem Schenkel ... Die Komtesse. Dann bitte ich um Verzeihung. Ich habe nicht darauf geachtet. Ich werde es nicht mehr tun. Montade. Aber ich will,

302. Auf der Schaukel. Anonyme Berliner Lithographie. 1860

daß er da bleibt, um Sie dafür zu strafen. Die Komtesse. Also gebe ich ihn Ihnen wieder unter der Bedingung, daß Sie ihn nicht berühren, oder ich ziehe ihn gleich wieder zurück. Montade. Nein, ich will ihn nur ansehen, weil er schön ist und klein und zierlich. Die Komtesse. Ja . . . Montade. Er macht den Schuh, der ihn bekleidet, zum Kunstwerk. Ach, wie dieser kleine Pantoffel mich entzückte, als er herunterfiel! Die Komtesse. Sie sind verrückt! Montade. Wenn Sie wüßten, wie köstlich mir das Geräusch Ihres Pantoffels ist, wenn Sie über das Parkett schreiten, könnten Sie die Wirkung beurteilen, die es auf mich machte, als er zu Boden fiel. Das fühlt man so, es läßt sich nicht erklären. Die Komtesse. Wie glücklich Sie sind, Montade, Sie können lachen und scherzen! Lehren Sie mich, wie man den Geist frei behält, wenn man in einem Zustande ist, wie jetzt ich. Montade. Sonderbar. Wenn ich diesen Schuh berühre, oder ihn an Ihren Fuß ziehe oder abnehme, so habe ich das Gefühl, als ob ich unbedachterweise Samt berührte oder einen Pfirsich pflückte . . . Die Komtesse. Ziehen Sie mir also den Schuh schnell wieder an, Sie kennen unsere Bedingungen. Montade. Ihr weißer Strumpf scheint mir ebenso schön wie der Schuh zu sein . . . Bitte, rühren Sie sich nicht . . . Ihre weißen Jüpons verbergen ihn mir zu sehr. Ich mag mich noch so sehr anstrengen, ich sehe nur bis an den Rand da, das ist nicht hübsch von Ihnen! Die Komtesse. Ich bin gar nicht zum Scherzen aufgelegt. Sprechen wir von etwas anderem . . . Montade, was machen Sie heute? Gehen Sie in Gesellschaft? Oder werden Sie mit uns zu Abend essen? Montade. Ich werde mehr tun. Ich werde den Rest des Tages Sie nicht verlassen. Und dann hab ich gestern abend bei Ihnen gespeist. Die Komtesse. Was macht das? Mein Mann hat Sie gern und möchte Sie jeden Tag sehen. Montade. Also ja, unter einer Bedingung: Sie haben vorhin welche gemacht, ich möchte jetzt auch welche machen . . . wenn Sie mich den weißen Strumpf betrachten lassen, den ich kaum gesehen habe. Die Komtesse. Sie sind verrückt, Montade. Rühren Sie mich, bitte, nicht an, ich verbiete es Ihnen. Montade. Entschädigen Sie mich wenigstens mit einem lieben Blick . . . ich werde nicht daran rühren, ich verspreche es Ihnen . . . Ist dieses Opfer nichts wert? Was ich von Ihnen verlange, ist doch nicht viel. Nur daß ich diesen weißen Strumpf sehen darf . . . Er ist vom reinsten Weiß, und ich vergöttere weiße Strümpfe an . . . schönen . . . Zeigen Sie ihn mir selbst . . . Lassen Sie doch diesen kleinen Fuß auf meinem Schenkel . . . er ist so wohl da . . . und heben Sie selbst Ihre Röcke etwas in die Höhe . . . sehen Sie, ich halte meine beiden Hände an meinen Kopf . . . Die Komtesse. Mein Gott . . . Also, Sie wollen meine Beine sehen . . . ist es jetzt genug? Montade. Ich sehe ja

fast nichts . . . nur ein Stückchen Strumpf . . . Bitte, noch ein wenig hinauf . . . Die Komtesse. Sie sind verrückt . . . So? Montade. Noch mehr . . . Ich habe mir doch die Hände gebunden! Mehr . . . bis zum Strumpfband . . . Ich möchte wissen, was es für eine Farbe hat. Die Komtesse. Nein, das geht zu weit! Hören Sie auf . . ."

303 Der Fall von der Schaukel. Anonyme Berliner Lithographie. 1860

Die englische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts besitzt speziell in ihrer Volkskunst, die mit Hogarth einsetzte und damals ihre große Epoche erlebte, ebenfalls verschiedene Künstler, die mit ausgesprochener Begeisterung den Reizen des Frauenbeins mehr als den meisten anderen huldigten. Die englischen Formen dieser Huldigung sind derber, um nicht zu sagen brutaler als die französischen der gleichen Zeit. Das macht, weil es sich hier, wie wir wissen, nicht um eine sich aristokratisch, sondern um eine sich ausgesprochen plebejisch gebärdende Kultur handelt. Darum triumphierte in diesem Teil der Kunst in England gemeinhin der derbste, durch keinerlei Salonideologie verklärte Naturalismus. Ein deutlicher Beleg hierfür ist der Stich „The overflowing of de Pitt" (Bild 296). Die Form der Auffassung dieser Szene ist nichts weniger als ein lyrisches Gedicht, das die Franzosen aus einer solchen Szene gemacht hätten. Der sehr talentierte Isaac Cruikshank ist mit seinem Eros ebenfalls in besonders starkem Grade an die Reize des Frauenbeins gefesselt. Er bedient sich zur Befriedigung seiner Sehnsüchte mit besonderer Vorliebe des Motivs von Frauen, die sich mit emporgehobenen Röcken vor dem Kamin wärmen (E. K. I Bild 276). Ein dritter aus dieser Generation, Richard Newton, neben Rowlandson einer der kraftvollsten englischen Zeichner, die je gelebt haben, der aber heute gänzlich verschollen ist, gehört zu den prononcierten Beinfetischisten. Er schwelgt im auffallend kleinen Frauenfuß und im wollüstig gerundeten Frauenschenkel. Seine Frauen offenbaren diese beiden Schönheiten teils durch einen stolzen majestätischen Gang (Bild 297), teils dadurch, daß sie ganz ungeniert die herrlichen Beine — wahrhaft „stolze Säulen der Lust" — übereinanderschlagen. Bei jeder dieser beiden Methoden treten die von ihm zärtlich kultivierten Schönheiten auffällig in Erscheinung.

Der herrlichste Nachfahr des Rokoko und der unvergleichliche Vorbereiter der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist bekanntlich Francisco Goya. Dieser Künstler vergötterte wie wenige die wollüstige Rassigkeit des Frauenbeins; eine zweite Leitlinie Goyas, die, wie ich schon oben hervorhob, vielfach mit dem Beinfetischismus zusammenfällt, der Sadismus, kommt im nächsten Abschnitt zur Sprache. Nicht mehr das nackte Bein, sondern in erster Linie das bekleidete Bein fasziniert Goya. Der straffgespannte Strumpf, der die schlanke Grazie rassiger Frauenbeine vibrierend zum Ausdruck bringt, ist

seine heiße Schwärmerei, in der er sich bei den verschiedensten Gelegenheiten auslebt. Die Dirne, die ihren Weg mit Erfolg machen will, muß nicht nur schöne Beine haben, sondern ihre Strümpfe müssen immer straff gespannt sein und dürfen nicht die geringste Falte zeigen (Fr. i. d. K. Bild 15). Die trostlose Lage unterkunftsloser Venuspriesterinnen ist für ihn in erster Linie eine Gelegenheit, die köstliche Symphonie zweier schönen Frauenbeine zu radieren (Bild 298). Alles an diesem Blatt ist durchaus organisch begründet, so daß die durch den Sturm sichtbar gewordenen Frauenbeine nichts weniger als wie eine gewollte und konstruierte Nuance anmuten, trotzdem sind sie der aufhellende Blitz in die Seele ihres Schöpfers, der uns, den Forschenden, diese Seele erleuchtet, wie er Goyas Leben berauschend erleuchtet hat. Aber weder mit den pikant modellierten Waden noch mit dem vornehm modellierten Knie an Goyas Frauengestalten ist die letzte Sprosse der Himmelsleiter erklommen, an der seine Seligkeit zur höchsten Erfüllung emporklettert. Das offenbart in geradezu strahlender Pracht „Die bekleidete Maja" im Prado in Madrid, die zu den herrlichsten und zu den weltbekannten Meisterwerken Goyas gehört. Niemals ist die den begehrenden Mann bezwingende Pracht schöner, stolzer Frauenschenkel wollüstiger im durchscheinenden Echo des Kleides gemalt worden, als in diesem unsterblichen Gemälde. Wenn „die nackte Maja", die ich in diesem Band vorführe (Bild 60) tatsächlich von Goya sein sollte, dann wäre speziell dieses Bild ein sehr wichtiger Beleg für die ungleich größere Rolle, die der bekleidete Frauenkörper gegenüber dem nackten als Quelle der Inspiration in der Wunschphantasie Goyas spielt. Man kann der nackten Maja eine starke sinnliche Wirkung nicht absprechen, aber sie kommt nicht entfernt der gleich, die von der bekleideten Maja ausströmt, also auch von Goya beim Malen empfunden wurde . . .

Die nächste große Welle in der erotischen Kunst brachten die Jahre 1830 bis 1840. Das sind die Jahre, wo das junge europäische Bürgertum auf dem Kontinent wenigstens im Gesellschaftlichen seine Herrschaft gegenüber dem Feudalen endgültig durchsetzte. Gemäß ihrem triumphierenden Siegergefühl war die junge Bourgeoisie in ihren Gefühlsäußerungen nicht nur ungeniert, sondern direkt ungebärdig, ähnlich wie die englische Bourgeoisie und die englische Volkskunst fünfzig Jahre zuvor; und so können wir den Beinfetischismus in diesen Jahren wieder an besonders ausgeprägten Beispielen in der Kunst verfolgen. Drei Künstler kommen für uns in erster Linie in Betracht. Vallou de Villeneuve (Bild 69), Numa Bassaget (Bild 300) und N. Maurin (Bild 146 u. 147). Der ausgesprochenste Beinfetischist von diesen dreien ist Vallou. Aber eigentlich müßte man gegenüber den andern, vor Allem gegenüber Maurin, nur sagen, daß sie im Stofflichen eine reichere Phantasie haben. Vallou stellte sich besonders häufig ein direktes Beinmotiv: die Frau, die vor dem Spiegel ihre eigenen Beine bewundert, die Frau, der vom Wind die Röcke bis zu den Knien emporgewirbelt werden, so daß die sichtbar gewordenen Waden den unverkennbaren Hauptinhalt des Bildes ausmachen, die Frau, die sich mit ihrem Schuh oder ihrem Strumpfband in der gleichen Weise beschäftigt usw. Maurin tut dies zwar auch. Man vergleiche z. B. das klassisch beinfetischistische Bild „Die Wadenprobe" (S. G. III neben S. 56). Aber in ungleich viel häufigeren Fällen ist sein Beinfetischismus die Nuance, die er als unvermeidliche Randnote an den Tag bringt. Und dazu findet er hundert Gelegenheiten, oder noch richtiger: es gibt keine einzige Gelegenheit, die er nicht in dieser Weise ausbeutete. Man vergleiche allein in der S. G. die folgenden Bilder: 55, 56, 61, 204, 206, 301, 314, 315, 321, Beilage neben S, 200; S. G. E. Bild 239, Beilage neben S. 32, neben S. 192. Das alles sind Zeugnisse für einen Beinfetischismus

Auf dem Weg sein Glück zu machen
304. Französische Lithographie von Ch. Vernier

„Mit solchen Beinen wird man immer seinen Weg machen"
Anonyme Berliner Lithographie. Um 1845

leidenschaftlichster Ausprägung. Daß die engeschnürte Taille und deren Betonung auch hier zum weiblichen Gesamtbilde gehört, beweisen die gleichen Bildproben.

Einen neuen und den nächsten Höhepunkt der unverhüllten Erotik in Leben und Kunst bildeten die fünfziger und sechziger Jahre, in denen die Sitten des zweiten französischen Kaiserreichs gesellschaftlich tonangebend für die ganze Welt waren. Die Gesellschaft dieser Zeit bekam ihre bezeichnendste Physiognomie durch die dritte Wiederkehr des Reifrocks, das ist durch die Krinoline, die ein volles Jahrzehnt die ganze Welt beherrschte. Die Krinoline ist in der weiblichen Bekleidung die raffinierteste Lösung des weiblichen Exhibitionsdranges, pointiert auf den Beinfetischismus. Die Krinoline wirkt wie eine direkte Organisation zur kühnsten Schaustellung des Frauenbeins, d. h. wie dessen pikanteste und dauernde Enthüllung auf dem Umweg der groteskesten Verhüllung. Keine Rockform verhüllt so sehr das Frauenbein und den Frauenfuß, keine einzige hebt so sehr das Echo der Körperlinien und speziell des Beines in der Gewandung auf. Die Krinoline hat ihre steife Eigenform, die grotesk über den Unterkörper gestülpt ist und sich niemals einer Körperlinie intim anschließt. Gerade dadurch aber kommt es bei keiner anderen Rockform so automatisch zum kühnsten Retroussé, wie durch die Krinoline. Keine Frau konnte sich in dieser Mode bewegen oder setzen, ohne nicht in die Zwangslage zu kommen, den Blicken der Anwesenden von ihren Beinen sehr viel zu zeigen. Und zwar in einer Weise, daß der Rock für die Frauenbeine dieselbe loslösende und zur Selbständigkeit erhebende Rolle spielte, wie der Rahmen für ein Gemälde. Was zwanzig Jahre vorher und bei allen Moden nachher meist nur ein pikantes Resultat der aktiven Galanterie oder des günstigen Zufalls war, wurde durch die Krinolinenmode sozusagen zur ständigen und unausweichlichen Naturerscheinung erhoben. Mit vollster Absicht, — das ist das Raffinement. Angesichts dieser Umstände tut man den Dingen gar keine Gewalt an, wenn man die Krinoline geradezu eine bewußte Lösung des schließlich allmächtig gewordenen Beinfetischismus nennt. Man beachte, daß mit dem Aufkommen der Krinoline auch das Aufkommen und der Triumph des Cancans sich paart, d. h. des Tanzes, der mit den wildesten Mitteln dasselbe Hauptziel verfolgt: die kühnste Exhibition der Beine der tanzenden Frauen (Bild 313 u. 314).

305. Die Morgentoilette. Nach einem Gemälde von Rossi

Weil die Krinoline in jeder Situation des gesellschaftlichen Lebens ganz von selbst den Wünschen des Beinfetischismus entgegenkommt, wurde sie jedenfalls das Ideal aller Beinfetischisten, im Leben und in der Kunst. Daher der groteske Allgemeineindruck der Kunst jener Zeit, als sei überhaupt jeder Künstler, und wäre es nur im Nebenberuf, Beinfetischist. Aus der Zahl der notorischen Fuß- und Beinfetischisten in der Kunst jener Zeit nenne ich als die produktivsten und populärsten die Folgenden: Charles Vernier, Guerard, Montant, Casey, Hyacinthe, Sem, Linder, Grey-Parker Grevin und schließlich Constantin Guys. Von den eben genannten Künstlern will ich des Näheren nur auf den zuletzt angeführten eingehen. Constantin Guys, der in seiner nervösen Genialität als Darsteller der mondänen Frau des zweiten französischen Kaiserreichs solange verkannte Künstler ist nicht nur das stärkste künstlerische Talent aus dieser Reihe, was ja an sich nicht viel beweisen würde, sondern er gehört überhaupt zu den wirklich großen Talenten. Außerdem aber ist Guys neben dem oben genannten Binet der zweite Klassiker des Beinfetischismus und, ebenfalls wie Binet, vernehmlich des Schuhfetischismus. Schon ein einziger von

306. Les dames au salon. Aquarell von Constantin Guys. 1864

Sachkenntnis geschärfter Blick auf das hier wiedergegebene Bild „Les dames au salon", das uns die der männlichen Besucher harrenden Dirnen in einem pariser Dirnensalon zeigt, genügt als vollgültiger Beweis (Bild 306). So verliebt kann man die in engen Schuhen steckenden Frauenfüßchen nur dann zeichnen, — man beachte auch die übermäßig hohen Hacken —, wenn man ein notorischer Schuhfetischist ist. Die schwelgerisch arrangierte Wadenparade und die nicht weniger sinnliche Darstellung eines jeden der hier gezeigten vier Wadenpaare unterstreicht es ebenso intensiv, daß der verführerische Reiz des Frauenbeins der hauptsächlichste spiritus rector von Guys Kunst ist. Diese Behauptung wird restlos dadurch bewiesen, daß Guys Hunderte von ähnlich aufgefaßten Motiven geschaffen hat, und daß überhaupt eine jede der vielen Hunderte von mondänen Frauen, die dieser Künstler mit seinem flinken Pinsel hingeworfen hat, genau genommen nur aus Beinen und Busen besteht. Am provokantesten zeigt er aber stets die Beine. Frauenbeine und nochmals Frauenbeine, das ist viele Jahre lang das künstlerische Hauptprogramm dieses interessanten Künstlers, der für die Kenner von heute zu den begehrtesten gehört.

Im Allgemeinen und zusammenfassend sei von dieser Zeit noch registriert, daß der mit dem allmählichen Verschwinden der Krinoline erstmals im großen Stil aufkommende Fahrradsport eine neue günstige und auch keinen Tag vernachlässigte Gelegenheit für die Künstler schuf, vom Rock entblößte Frauenbeine in Hülle und Fülle zu zeigen. Das heißt: auf den Lithographiesteinen, deren sich die Linder, Montant, Vernier usw. für die Herstellung ihrer galanten Bildserien bedienten, wurde damals unendlich häufiger und vor allem ungleich verwegener von den Frauen geradelt als auf dem Makadampflaster der Champs Elysées in Paris, auf dem sich alles tummelte, was gesehen werden wollte. Mit den Schlittschuhläuferinnen und den schaukelnden Frauen, zwei Motive, die besonders in Deutschland beliebt waren, verhielt es sich ähnlich: auch in der Kunst kamen die schönen Frauen auf dem Eise und auf der Schaukel viel häufiger in grotesker Weise zu Fall als im wirklichen Leben. Bezeichnende Beispiele dieser Art, in denen sich der Beinfetischismus ihres Urhebers deutlich ausprägt, sind die beiden anonymen berliner Lithographien „Auf der Schaukel" und „Der Sturz von der Schaukel" (Bild 302, 303 u. 312).

Die gesellschaftlichen Möglichkeiten, seine spezifische Wunschphantasie in durchsichtigen künstlerischen Formen zum Ausdruck zu bringen, verringerten sich hinfort nie und nirgends mehr. Vom Beginn

der neunziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts an, das ist mit dem internationalen Aufkommen und der gleichartigen Verbreitung der illustrierten Presse, wurden diese Möglichkeiten direkt unbegrenzt. Die Widerspiegelung der Rolle der einzelnen Fetische läßt sich also von da an noch detaillierter verfolgen als bisher. Das Augenfälligste ist nun, und zwar vor allem für die Gegenwart, daß, wie ich schon oben erwähnte, kein anderer Fetisch eine solche Unzahl von direkten Hohenpriestern aufweist, wie gerade der Beinfetischismus. Es läßt sich dies schon an einem einzigen Beispiel erhärten. Ich greife aus der modernsten illustrierten galanten berliner Presse ein einziges Organ heraus. Die illustrierte Wochenschrift, „Der Reigen". Die Künstlernamen, denen man in einer einzigen Nummer begegnen kann, sind: Piper, Duschek, Spremberg, Brasch, Plantikow, Brüning, Lusche, Barber, Puttkammer, Zehbe, Morche, Jehel, Leu. Das ist ein reichliches Dutzend. Was zeichnen diese verschiedenen Illustratoren? Nun, nichts als Frauenbeine. Pikant bestrumpfte, pikant behoste und raffiniert sichtbar gemachte Frauenbeine. Das ist das einzige und ewige Thema jedes Einzelnen. Die anderen körperlichen Fetische kommen gegenüber diesem Beintohuwabohu gar nicht in Betracht, sie sind außerdem fast niemals unterstrichen. Unterstrichen ist nur die Wirkung des Beins, und zwar so sehr, daß alles andere Körperliche fast ein entbehrlicher Appendix der Beine ist. Es wäre nun durchaus falsch, annehmen zu wollen, der „Reigen" wäre etwa ein spezielles Organ des Beinfetischismus. Das ist er absolut nicht, wenn auch verschiedene seiner vorhin genannten Zeichner unverkennbare Beinfetischisten sind; nein, er ist nur ein deutlicher Spiegel der heute allerorts überragenden Souveränität dieses Fetisches in der allgemeinen Wunschphantasie. Weil das Bild in anderen Ländern das Gleiche ist, darum ist die Zahl der Künstlernamen, die hier zusammenkämen, wirklich Legion. Aus dieser Legion will ich drei herausgreifen und durch Beispiele exemplifizieren; ich wähle solche, die weiteren Kreisen schon längere Zeit bekannt und in ihrem von mir gekennzeichneten Wesen darum auch leichter nachprüfbar sind. Es sind dies die Franzosen A. Lejeune, Adolphe Guillaume und Adolphe Willette. Wir haben alle drei schon in anderen Beziehungen zu erwähnen gehabt, der Erste ist verstorben, die beiden andern leben und schaffen noch, und immer noch im gleichen Geiste. A. Lejeune haben wir im letzten Kapitel als Gestalter des weiblichen Exhibitionismus kennen gelernt. Was er mit besonderer Inbrunst zeigt, das ist das Frauenbein und der Busen, jeden dieser beiden Reize aber stets für sich allein, wodurch um so deutlicher zum Ausdruck kommt, daß beide für ihn fetischistischen Charakter haben. Sein Schwelgen in den Reizen des Frauenbeins belegen seine beiden berühmten Gemälde „Ein kleiner Unfall . . ." und „Die Crevettenfischerin" (S. G. III, Bild 95 und 96). Auch Adolphe Willette haben wir bereits als Exhibitionisten kennen gelernt. Auch er läßt seine Frauen mit besonderer Vorliebe den Busen und das Bein zeigen. Am häufigsten und am raffiniertesten aber wiederum die Beine. Das im Cancan präsentierte Frauenbein soll das Szepter sein, unter das sich die wollüstig erbebende Männerwelt beugen soll (Bild 292 u. S. 347). Adolphe Guillaume ist der Klassiker der modernen Beinfetischisten. Wir haben ihn bereits als Priester der bekleideten Nacktheit kennen gelernt (S. 236). Aber ich habe an der betreffenden Stelle bereits gesagt, daß die von Guillaume immer von Neuem vorgenommene Entkleidung der Frau sich nicht in der allgemeinen Pikanterie der teil-

Eine Pose, die ihre Wirkung nicht verfehlt

307. Wiener Sittenbild. 1860

weise entkleideten Frau erschöpfe, sondern daß sie einem ganz bestimmten Zweck diene. Dieser Zweck ist immer der: die ihn faszinierende Schönheit des Frauenbeins an den Tag zu bringen. Dazu erfindet Guillaume hundert Gelegenheiten, darunter alle jene von Neuem, die schon Dutzende vor ihm erfunden haben (Bild 316). Damit auch nicht der geringste Zweifel auftauche, daß das Frauenbein, und zwar das schwarzbestrumpfte, ganz allein seiner Phantasie die Schwungkraft gibt, malt er dieses sogar als Attrappe und zwar als pikante Attrappe im Schaufenster eines Schuhwarenhändlers. Diese Attrappe soll zeigen, wie raffiniert pikant sich ein kleiner Schuh an einem kleinen Fuß und ein schwarzer Strumpf und ein elegantes Strumpfband an einem schön gerundeten Frauenbein ausnehmen. Vor diesem Schaufenster steht in Andacht versunken ein sogenannter „Fußfreier". Das Weib besteht für diesen nur aus einem kleinen Füßchen und einem schwarzbestrumpften Bein; mehr braucht es für ihn nicht, also genügt ihm auch diese Attrappe. Adolphe Guillaume hat in diesem Bilde nur sich selbst gemalt; jedenfalls aber einen seelischen Doppelgänger von sich. (W. H. II, Bild 479. Vergleiche dort außerdem die Bilder 437—486, die vorwiegend die vorstehenden Gedankengänge belegen.)

Auf einen besonderen Umstand, der speziell beim Beinfetischismus in Frage kommt, ist hier im allgemeinen noch kurz hinzuweisen. Ich habe an der Spitze dieses Kapitels hervorgehoben, daß man bei genauem Nachforschen in der Kunst auch auf all die geheimen Liebesziele stoßen würde, denen die Menschen unbewußt zustreben. Wenn es nun zutrifft, was von verschiedenen Seiten als absolut feststehend angenommen wird, daß der Beinfetischismus sehr oft auch der Ausfluß einer starken, aber nur im Unterbewußtsein wirkenden homosexuellen Komponente ist, dann will eben der betreffende Künstler seine ihm gar nicht bekannten homosexuellen Neigungen auf diese Weise manifestieren und abreagieren. In einem Gespräch, das ich mit dem angesehenen berliner Psychologen Dr. Simmel einmal über diesen Punkt führte, bezeichnete mir dieser das ihm von mir zur psychologischen Deutung vorgelegte Bild „Die verliebte Kourtisane" von Boucher (Bild 295) als deutlichen Ausdruck einer solchen unbewußten Grundeinstellung des Künstlers. Dr. Simmel ist der Meinung, daß sich der Künstler im Geiste mit der vor ihm knieenden jungen Dame identifiziere, um in dieser Verkleidung beim Anblick des schönen Männerbeins — das, wie wir wissen, zugleich Sexualsymbol für den Phallus ist! — schwärmen zu können. Diese Deutung dünkt mich zutreffend und aufschlußreich. Sie beweist uns an einem guten Beispiel, welch unendlich viel tieferer Sinn in manchem Kunstwerk schlummert, als dessen Oberfläche die meisten Betrachter ahnen läßt. Auf dem Umweg über die Erkenntnis, daß sich im Beinfetischismus auch sehr häufig eine im Unterbewußtsein vorhandene stark homosexuelle Komponente auswirkt, erhalten wir außerdem eine weitere Erklärung dafür, warum der Beinfetischismus zu allen Zeiten im Leben und in der Kunst eine so ungeheuer große Zahl von Adepten hat. Denn daß die Homosexualität nun einmal zu den verbreitetsten „Lastern" zählt, um im Jargon jener Vielen zu reden, die mit der billigen sittlichen Entrüstung einsetzen, wo ihr Verstehen der Dinge aufhört, darüber dürfte es selbst in Laienkreisen bald keinen Zweifel mehr geben. Um die sich hieraus ergebende Logik noch deutlicher zu formulieren, wäre zu sagen: in dem Riesenumfang des künstlerisch manifestierten Beinfetischismus hätten wir, neben den oben genannten Aufschlüssen, zugleich den handgreiflichsten und schlagendsten Beweis für die Bisexualität alles Lebenden zur Hand.

On va travajller.
Bei der Arbeit
308. Zeichnung von Draner. 1875

Als weiteren Beweis, daß speziell der Beinfetischismus geheime Sexualziele zu enthüllen vermag, verweise ich noch auf den schon mehrfach angeführten Zeichner Bayros. Auch Bayros gehört zu den prononcierten Vertretern des Beinfetischismus. Jede von ihm gezeichnete Frauengestalt weist unverkennbare Merkmale in dieser Richtung auf. Sehr stark ist die schuhfetischiste Note bei ihm entwickelt. Was uns aber der Fuß- und Beinfetischismus dieses Künstlers im Besonderen enthüllt, das ist dessen infantile Grundeinstellung. Bayros zeichnet immer nur Beine von unreifen Mädchen, von Frauen, deren Beine in der Entwicklung zum Weiblichen zurückgeblieben sind; das Gleiche gilt vom Genital. Selbst wenn er üppige, überreife Weiber mit großen schweren Brüsten

zeichnet, sind sie hinsichtlich des Beins und des Genitals ausgesprochen infantil aufgefaßt; es sind das physische Kombinationen, wie sie die Wirklichkeit nicht kennt. Diese spezifische Auffassung ist der entscheidende Schlüssel für das Gesamtwesen dieses Zeichners. Sie schließt uns sein Wesen im Kerne auf. Überreife Frauenleiber, schwere, tief sich senkende Brüste, auf Mädchenbeinen wandelnd, und mit unzähmbaren erotischen Begierden angefüllt; unreife Jünglinge mit Knabenbeinen, aber im Phallischen geradezu übermenschlich ausgerüstet, — das ist die ins lodernd Lüsterne übersteigerte Wunschphantasie des physisch und seelisch selbst infantil Gebliebenen. Die Bayrossche Erotik ist typisch überhitzte Knabenphantasie. Eine Phantasie, die durch den Verstand alles weiß, und die sich auf diesem Wege immer von Neuem zum Paroxysmus steigert, und zwar deshalb, weil ihr die wirkliche männliche Erfüllung irgendwie vorenthalten ist, weil die eigene Gesamtentwicklung nicht bis zum Vollmann gediehen ist. Nur eine im Infantilen steckengebliebene und von der ewigen Nichterfüllung aufgepeitschte Phantasie sieht in Allem und Jedem, was uns umgibt, den Phallus und die Vulva, im Einlaufrohr des Irrigators, in der leicht geöffneten Schnupftabaksdose usw.; und zwar den Phallus und die Vulva, die nach Vereinigung gieren, die diese aber niemals in natürlichen Formen erringen, weil dies erst ein Korrelat der Reife ist.

Die Schönheiten des Beins
309. Aus La vie parisienne. 1895

Im Anschluß hieran sei noch auf den amüsanten Kupferstich „Kindliche Spiele" von Lépicier nach einem Bilde von Ch. Coypel verwiesen. Auch hinter dieser so harmlos sich darbietenden Szene — harmlos im Sinne des galanten achtzehnten Jahrhunderts und nicht im deutschen Gartenlaubenstil — verbergen sich geheime infantile Liebesziele. Ein jedes dieser kleinen Persönchen ist erotisch „erfühlt", und auch das beinfetischistische Element tritt sehr deutlich in Erscheinung (s. Beilage).

*

Der Sadismus in der Kunst. Ich habe bereits im ersten Teil (S. 84) auf die engen Beziehungen zwischen dem Fußfetischismus und dem Masochismus hingewiesen. Daß die Beziehungen zum Sadismus ebenso eng sind — ich erinnere nur daran, daß der Fuß von jeher das Symbol der Macht und der brutalen Herrschergewalt ist —, habe ich in dem eben abgeschlossenen Abschnitt über den Fuß- und Beinfetischismus gleichfalls mehrfach Gelegenheit gehabt festzustellen. Diese engen Zusammenhänge veranlassen mich, an dieser Stelle die künstlerischen Belege einzuschalten, die ich zum Sado-Masochismus, der die beiden Seiten eines und desselben Urtriebs darstellt, vorführen will. (Vgl. auch S. 62.)

Bevor ich zu den hier in Frage kommenden Namen und Werken aus der Kunstgeschichte Stellung nehme, muß ich hinsichtlich des Sadismus erst noch einmal an das erinnern, was ich bereits oben (S. 148) über dessen künstlerische Ausstrahlungsmöglichkeiten in der Öffentlichkeit gesagt habe. Ich habe an der genannten Stelle darauf hingewiesen, daß jene individuellen Triebrichtungen, die in ihren Urformen aus ethischen und ästhetischen Gründen von der Gesellschaft kategorisch abgelehnt werden, erst in das ethisch und ästhetisch Gesellschaftsfähige gekehrt sein müssen, wenn sie von der öffentlichen Moral geduldet werden sollen. Dies gilt in erster Linie vom Sadismus, dem wir nicht zuletzt aus diesem Grunde in so unendlich mannigfachen Verkleidungen — die häufigsten sind der Held und die Darstellung der dem Sün-

„Nun, es ist nichts dagegen zu sagen, meine Eltern haben mich gut ausgestattet."

310. Französisches Sittenbild von H. Gerbault

der zuteil werdenden gerechten Strafe — begegnen. Jeder sadistisch veranlagte Künstler, der sich öffentlich betätigen will, muß in irgendeiner ihn ethisch rechtfertigenden Verkleidung auftreten, und jedem Einzelnen von ihnen begegnen wir auch stets in einer solchen Verkleidung.

Die frühesten Verkleidungen des Sadismus haben wir in den Höllenbildern des Quattrocento vor uns, in den Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, in den Bildern vom Triumph des Todes. Die bedeutendsten Werke dieser Art, die hier in Frage kommen, habe ich schon in einem anderen Zusammenhang genannt und beschrieben, es sind dies die orgienhaften Fresken von Signorelli und Michelangelo (S. 291). Weiter gehören hierher die brutalen Dornenkrönungen und die noch brutaleren Kreuzigungsszenen. Im siebzehnten Jahrhundert sind es die Fegfeuerdarstellungen und die Heiligenmartyrien, wo der eine geröstet, der andere geschunden wird, wo der heiligen Agathe die Brüste mit Zangen abgezwickt werden und andere ähnliche unbehagliche Prozeduren beliebt sind. Noch später und in den sogenannten klassisch eingestellten Epochen sind es die Darstellung des Sturzes der Titanen, klassische Mord- und Hinrichtungsszenen, spezifisch aufgefaßte Schlachtenszenen — ich nenne als einziges Beispiel „Das Gemetzel von Chios", von Delacroix — und ähnliches. In unserer Gegenwart und in der jüngsten Vergangenheit erledigen sich dieselben Spannungen in der Illustrierung von Räuber- und Indianergeschichten. Alles das sind Zeugnisse des individuellen Sadismus — die Ströme von Blut, durch die man bei Shakespeare watet, beweisen für diesen das Gleiche, — denn wer nicht derartige Neigungen im Blute hat, den reizt es eben nicht, solche Stoffe zu gestalten. Soviel im allgemeinen. Wie sich diese Umredigierung des Sadismus ins Gesellschaftsfähige im Einzelnen vollzieht, möchte ich an der Hand einiger weniger, hierfür aber ganz besonders charakteristischer Künstlerindividualitäten belegen.

Eine solche gesellschaftsfähige und zu allen Zeiten marktfähige Verkleidung eines in seinem Grundwesen ganz intensiv entwickelten Sadismus haben wir z. B. in den Hauptteilen des graphischen Werkes von Goya, in den fünfundzwanzig Blättern der Tauromachie und in den achtzig Blättern der Desastros de la Guerra vor uns. Die Mehrzahl dieser gewiß gewaltigen Blätter strotzt förmlich von unsagbaren Scheußlichkeiten. Die bluttriefenden Stierkämpferbilder und die entsetzlichen Darstellungen der Greuel des Krieges von Goya konnten natürlich nur von einem Künstler erdacht werden, der selbst so fühlte, der gerade für solche Greuel einen besonders ausgeprägten Sinn hatte. Denn auch das, was der Künstler direkt vom Leben abschreibt, muß er erst neu erdenken. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Goya im allerhöchsten Grade sadistisch veranlagt war, denn diese Radierungen sind ja gerade deshalb so gewaltig, und sie bilden deshalb den Höhepunkt seines graphischen Werkes, weil die Erscheinungswelt, die sie gestalten, bis in die letzte Faser innerlich genießend miterlebt ist. Ein weiterer sehr triftiger, aber in größeren Kreisen weniger bekannter Beweis von Goyas sadistischer Grundeinstellung sind die düsteren Wandmalereien, mit denen er die Wände seines in der Nähe von Madrid gelegenen Landhauses geschmückt hat und inmitten derer er Jahrzehnte lang gelebt hat. Da ist alles Schrecken und Grauen: Inquisitionsszenen, eine Mörderin, Hexen — keine jungen, sondern Schrecken einflößende alte Weiber! —, ein Ungeheuer, das Menschen frißt usw. Verschiedene dieser düsteren Symbole sind uns in ihrem wirklichen Sinn unerklärlich, aber das raubt ihnen nichts von ihrem Angst einflößenden Charakter. Dieselbe

Grausamkeit spricht übrigens auch aus zahlreichen der herrlichen Frauenporträts von Goya. Es ist dies eine der seelischen Ursachen ihrer fast einzigartigen Eindrucksgewalt. Die Goyaschen Frauenporträts wirken deshalb so faszinierend, weil hier der Stoff die erotische Betonung der Grausamkeit in der pikantesten und elegantesten Form, die denkbar ist, ermöglichte. „Man malt, was man fühlt", und man malt nur das gut, was man restlos erfühlt hat. Diesen Satz darf man nirgends aus dem Gedächtnis verlieren. Ein anderer, nicht sadistisch veranlagter Künstler würde, und wenn er die Stierkämpfe und die Greuel des Krieges in derselben Scheußlichkeit gesehen und erlebt hätte, eben eine andere Seite dieser Sache, einen anderen Moment gestaltet haben, das Sentimentale, das Pathetische, die bloße Bewegung, die Farbenspiele usw., oder aber es wäre ihm nichts Packendes, sondern besten Falles etwas Registrierendes gelungen. Er hätte nicht Gleichartiges gestalten können; einfach deshalb nicht, weil ihm die geheimen Wonnen des Schwelgens in Blutorgien unbekannt sind. Außerdem hätte er aber niemals die Wände seiner Privatwohnung in einer solch grausigen Weise bemalt, wie es Goya getan hat.

— Pourquoi pas?

Die Beine in Front!

311. Zeichnung von Adolphe Willette

Eine ebenfalls gesellschaftsfähig machende Verkleidung von starken sadistischen Grundtrieben haben wir auch in dem Werk des bekannten Simplicissimuszeichners Th. Th. Heine vor uns. Daß in der großen Mehrzahl von Heines Blättern — ich erinnere auch an solche Bilder, die er zu Jakobus Schnellpfeffers „Gedichten eines Cefühllosen" gemacht hat — krassester Sadismus sich auswirkt, der nur durch eine geistreiche satirische Moral dürftig verkleidet ist, kann niemand entgehen, der beim Anblick aller Dinge auch nach ihrem Warum fragt und nach ihren Wurzeln gräbt. Die satirische Moral in Heines Blättern, so amüsant und prätentiös sie sich auch in den meisten Fällen präsentiert, ist unbedingt das Nebengeordnete. Die Hauptsache für ihren Schöpfer ist die Möglichkeit der Darstellung von Szenen, wobei anderen Menschen möglichst intensive körperliche Schmerzen bereitet werden. Denn das ist das dominierende Hauptmotiv im Heineschen Produktionsprozeß, es ist das ewig gleiche, hundertfach wiederholte, auf diese eine Hauptlinie reduzierbare Motiv, das man seit mehr als fünfundzwanzig Jahren manchmal Woche für Woche im Simplicissimus verfolgen kann. Bildeinfälle, wie sie Th. Th. Heine hat, wo in stereotyper Folge Menschen jeden Alters und Geschlechts gezwickt, gespießt, gebraten, kurzum auf irgendeine raffinierte und zumeist abstoßend gemeine Weise gequält werden — man denke an seine typischen Höllen- und Teufelsbilder —, können natürlich nur einer Phantasie entspringen, in der sich mit solchen Vorstellungen das höchste und mit keiner harmloseren Vorstellung ein ebenso intensives seelisches Lustempfinden verknüpft. Wo dies nicht der Fall ist, da fallen einem Künstler solche Motive einfach nicht ein. Ein Wilke, ein Thöny, ein Reznicek, ein Schulz und wie die anderen Simplicissimuszeichner noch heißen, — keiner von diesen hatte jemals einen solchen oder auch nur einen ähnlichen Bildeinfall. Die Phantasie mag noch so weit und reich sein, es fällt einem immer nur das ein, was man fühlt, was man ist. Außerdem reicht die Idee allein nie aus, — die innere Anteilnahme muß die Hand des Künstlers führen, wenn man an die Produkte seiner Phantasie glauben soll, und an die Produkte der Heineschen Phantasie glaubt man.

Ein dritter Künstler, der uns in seinem Werk vornehmlich mit sublimiertem Sadismus traktiert und fasziniert, aber in diesem Falle in einer Weise, daß ihn alle Welt mit Vergnügen auskostet, und zwar Groß

und Klein und ohne Unterschied des Standes, ist kein Geringerer als Wilhelm Busch. Bei Busch ist es das Gewand des köstlichsten Humors, den die deutsche lachende Philosophie aufweist, was sein Werk gesellschaftsfähig gemacht hat. Aber am sadistischen Grundcharakter so vieler seiner Einfälle und daran, daß ein intensiv entwickelter sadistischer Urtrieb als Inspirator dahinter stand, ist dadurch nicht das Geringste geändert, und es gibt auch nicht den kleinsten Zweifel daran. Die Mehrzahl von Wilhelm Busch's literarischen und zeichnerischen Lieblingsmotiven und ein großer Teil seiner allerbesten Witze pointieren sich auf die Schilderung von Situationen, bei denen den Hauptbeteiligten der Reihe nach teils Ärger, teils Verdruß, teils die infamsten physischen Schmerzen bereitet werden. Man denke als Erstes nur an die berühmte „Fromme Helene", aus der sich ein ganzes Dutzend derartiger, geradezu klassischer Stellen anführen ließen. Ich verweise hier nur auf einige wenige. Weltberühmt ist die Stelle, wo Helene beim Briefschreiben an den Vetter Franz vom Onkel Nolte belauscht und zur Strafe für ihre Respektlosigkeit den Kopf auf den frisch versiegelten Brief gestoßen bekommt: „Und an Helenens Nase stracks klebt das erhitzte Siegelwachs." Aber auch Onkel Nolte muß niederträchtigste Schmerzen erleiden. Helene angelt ihm boshafterweise nachts mit einer riesigen Fischangel die Bettdecke herunter. Onkel Nolte will aus dem Bett springen und nach der entschwindenden Bettdecke greifen. Aber schon ist das Unheil geschehen: „Autsch! Wie tut der Fuß so weh! An der Angel sitzt die Zeh'." Geradezu grotesk sadistisch ist schließlich die Schlußszene, Helenens Abgang aus dem Leben. Die mit dem Alter zunehmende Neigung Helenens zur Flasche führt eines Tages das Verhängnis herbei. In einem seligen Fuseldelirium stolpert sie, sie will sich an dem Tisch halten, auf dem die brennende Petroleumlampe steht, aber: „Umsonst! — Es fällt die Lampe um, gefüllt mit dem Petroleum. Und hilflos und mit Angstgewimmer verkohlt dies fromme Frauenzimmer. Hier sieht man ihre Trümmer rauchen. Der Rest ist nicht mehr zu gebrauchen." Und alles dieses ist ebenso handgreiflich, freilich auch ebenso humorvoll illustriert. Man denke weiter an „Die Abenteuer eines Junggesellen" und dabei vor allem an Knopps Besuch bei seinem Freunde Mücke, wo er bei der verspäteten Heimkehr statt dessen die hausfraulichen Zärtlichkeiten Frau Mückes zu fühlen bekommt. Sie glaubt, ihren Gatten unter den Händen zu haben, und so betätigt sie sich dementsprechend: „Hei, wie fühlt sich Knopp erfrischt, als der Besen saust und zischt. Bums, er fällt in einen Kübel, angefüllt mit dem, was übel. Oh, was macht der Besenstiel für ein schmerzliches Gefühl! Und als regellose Masse findet Knopp sich auf der Gasse." Solche Szenen und Witze finden sich, wie jeder Buschleser weiß, in Busch's Werk zu vielen Dutzenden; sie sind tatsächlich das Hauptrequisit, mit dem Busch sein ganzes Leben lang arbeitet: „Die bösen Buben von Korinth glatt gewalzt wie Kuchen sind", „Her damit, und in den Trichter schüttelt er die Bösewichter. — Rickeracke, Rickeracke! Geht die Mühle mit Geknacke. Hier kann man sie noch erblicken, fein geschroten und in Stücken." „Zwiefach ist der Stich der Gabel, zwiefach ist sie zugespitzt." Die Geschichte von dem grausam am Dichten verhinderten Balduin Bählam ist auf Dutzenden von Seiten und in über hundert Bildern überhaupt eine einzige Epopöe der Tücke des Objekts, das in immer wechselnder Gestalt jede Situation zum Ärger und zur Qual wandelt. Wenn man diese Buschschen Phantasien ihres unsterblichen Humors entkleiden würde und sie nackt in ihrem konkreten Inhalt auf sich wirken ließe, so würde man in jedem einzelnen Falle vor Entsetzen schaudern. So aber, in der von Busch präsentierten Form, ergötzt sich Alt und Jung mit immer neuer Begeisterung selbst an der gräßlichsten seiner Vorstellungen. Durch den verhüllenden Humor ist also das Gräßlichste, das Blutigste salonfähig gemacht. In welch großem Maße das eigene wollüstige Behagen am Schwelgen im Schmerzbereiten bei Wilhelm Busch schöpferisch gewirkt hat, erkennt man deutlich daran, daß er gerade solche Situationen mit besonderer Vorliebe breit ausmalt. Bei solchen Gelegenheiten fällt ihm immer noch eine neue Pointe ein, die eine neue sadistische Unterstreichung der betreffenden Situation darstellt. Bei der Ausmalung solcher Szenen und Witze schwelgt Busch förmlich in den Worten und in den Bildern. Ein solcher Einfall

„Aber so stark zu Fall zu kommen!"
„„O, wenn man es gewohnt ist, thut es nicht weh.""

312. Aus dem Bilderbuch für Hagestolze von K. Klic

Karnevalsplakat für einen Münchner Künstlerball

Gemalt von F. v. Reznicek

Albert Langen, München

313. Amerikanischer Grotesk-Tanz. Englische Lithographie

wird von ihm schöpferisch ausgekostet wie ein Leckerbissen, an dem er sich selbst nicht genug sättigen kann. Man behaupte nun ja nicht, das sei alles aus der Idee geboren. Das wäre ungefähr das Dümmste, was man behaupten könnte, das wäre Ausweichen vor einer unbequemen Wahrheit. Nein, man muß immer wieder den Fundamentalsatz wiederholen: Es fällt dem Künstler nur das ein, was er fühlt. Ausklügeln kann er sich gewiß das eine oder das andere, aber er kann nicht von etwas Gleichartigem ein ganzes langes Leben lang förmlich übersprudeln, und das ist bei jedem der drei hier genannten Künstler der Fall. Ihr Geist sprudelt davon über, wes ihre Seele bis an den Rand voll ist, was aus den Untergründen ihres Wesens immer von Neuem nach oben, zur Explosion, zur Abreagierung drängt . . .

*

Sadismus und Satire. In zusammenfassender Form und im Anschluß an den letzten Abschnitt sei an dieser Stelle eine nicht unwichtige Tatsache konstatiert. Es ist nämlich nichts weniger als ein bloß zufälliges Zusammentreffen, daß ein Th. Th. Heine und ein Wilhelm Busch so eindrucksvolle Karikaturisten sind und beide außerdem starke sadistische Grundelemente aufweisen. Beides gehört nämlich zusammen, das zweite ist die unerläßliche Bedingung für das erste. Satire ist in ihren prägnantesten Formen fast immer ethisierter Sadismus. Um den Antrieb und die Fähigkeit zum starken Satiriker zu haben, muß stets eine gehörige Portion sadistischer Triebe im Blute des betreffenden Künstlers kreisen. Das heißt also: die wollüstige Freude daran, anderen Menschen immer von Neuem Ärger und Schmerzen zu bereiten. Auch die sogenannte gesteigerte Wahrheitsliebe, die doch einen Hauptbestandteil jeder Art Satire ausmacht, und die sich in der Form äußert, daß sie sich den Nebenmenschen ständig aufdrängt, ist nichts anderes als eine sublimierte Form des Sadismus. Es ist das in Moral eingewickelte Behagen, dem Andern „eine herunterzuhauen".

Es hat wahrscheinlich keinen einzigen großen Satiriker in der Geschichte gegeben, der nicht intensiv sadistisch veranlagt gewesen wäre; einerlei, ob er sich nun des Wortes oder des Zeichenstifts zur Umformung und zur Abreagierung seiner Urtriebe bedient hat. Jede individuelle Nachprüfung erweist dies. Neben den drei vorhin genannten großen Satirikern nenne ich ergänzend noch den Namen des Engländers James Gillray, unter dessen Radiernadel ein Teil der berühmtesten Karikaturen gegen Napoleon I. entstand und der überhaupt zu den größten und mit Recht berühmtesten Karikaturisten aller Zeiten gehört. Daß Gillray im allerhöchsten Grade sadistisch veranlagt war, erweisen viele Dutzende seiner berühmtesten Karikaturen, denn man begegnet in ihnen sehr oft den brutalsten sadistischen Nuancen: Peinlich wirkende Unglücksfälle, abschreckende Züchtigungen, Hinrichtungsszenen, in Moral eingewickelte Roheitsakte usw. Auch für die enge Verkoppelung von Wollust mit Roheit, d. h. für die erotische Basis seiner sadistischen Gesamtanschauung, bietet das Werk von Gillray sehr bezeichnende Belege. Ich verweise auf solche Blätter wie den grotesk-kühnen Marsch des englischen Militärs auf die Bank von London. Eine brutale Soldateska stampft im Stechschritt über Haufen von jungen und alten Frauen hinweg, die bei ihrer versuchten Flucht vor dem Militär in obszönster Weise zu Boden gestürzt sind (K. d. e. V. I, Bild 254, vgl. dort weiter Bild 256). Eine ähnliche Veranlagung weist der an Robustheit kaum zu überbietende R. Newton auf. Man vergleiche in der vierten Auflage von K. d. e. V. I die Beilage

314. Reklameplakat für ein Ball-Lokal

„Die Aufhebung einer Verbrecherspelunke" (dort neben S 264). Der Genuß, den solche Blätter wie die von Gillray und Newton beim jedesmaligen Betrachten gewähren, ist ein immer neuer, trotz ihres an sich peinlichen sadistischen Untertons. Der Ethiker bekreuzige sich ob dieses Geständnisses, bitte, nicht. Auch nicht wegen der oben gemachten Konstatierung, daß jeder große Karikaturist im Grunde stets ein verkleideter Sadist sei. Die Menschheit muß sich, ob sie nun will oder nicht, damit abfinden, daß die entscheidenden und ausschlaggebenden menschlichen Auseinandersetzungen sich niemals im Stil des Konfirmandenunterrichts vollziehen, sondern stets im Ringkampf und im Aufbäumen der gar nicht glattgescheitelten und pomadisierten Urtriebe, die in jedem Kerl von Potenz ihr Wesen treiben Aber mit der Forderung, daß man sich mit dieser Tatsache abfinden möge, ist nicht einmal etwas Unethisches verlangt. Es handelt sich um gär keine Konzession in bezug auf höhere Moral. Im Gegenteil: die Abfindung mit diesen Tatsachen bedeutet sogar die Unterstützung einer höheren Moral. Kein einziges objektives, nach vorwärts gerichtetes Gehirn wird bestreiten wollen, daß die großen Satiriker und Karikaturisten dank der Eindringlichkeit ihrer Sprache die Vorurteile ihrer Zeit immer wirksamer befehdet haben, als alle jene zusammen, die dasselbe auf dem Wege der trockenen Vernunft unternahmen. Der liebe Gott bedient sich eben nicht nur der braven Engelein, sondern auch der ausgewachsenen Teufel zum Heile unserer Seelen.

Natürlich ist es nicht nur eine einzige Quelle, aus der das Wesen der Satire gespeist wird. Die gesteigerte Wahrheitsliebe, die, wie ich schon sagte, den Hauptcharakterzug jeder Art Satire ausmacht, ist sehr häufig auch der Ausfluß eines übersteigerten Verlangens nach Machtbewußtsein, dem nicht Kraftgefühl, sondern im Gegenteil eine starke Unsicherheit des Persönlichkeitsgefühls zugrunde liegt. Als einziges, aber als sehr bezeichnendes Beispiel nenne ich hier nur den Wahrheitsfanatiker Strindberg, dessen sämtliche „revolutionäre" Ideen aus einer direkt krankhaften Unsicherheit des Persönlichkeitsgefühls herzuleiten sind. Die ewige Unsicherheit, unter der man leidet, zu besiegen, das hofft man auf dem Weg der Überkompensation zu bewältigen. Den Beweis, daß einem dies gelungen sei, daß das Minderwertigkeitsgefühl, das einen immer wieder beschleicht, ein Irrtum sei, glaubt man damit vor sich selbst zu erbringen, daß es einem gelingt, den andern sogar Schmerzen zu bereiten. Es ist also eine Art

Heldentum aus Feigheit; eine Erscheinung, der man z. B. im Weltkrieg wahrscheinlich viel häufiger begegnet sein dürfte, als dem aus wirklichem Kraftbewußtsein sich ergebenden Heldentum, und das zweifellos auf allen Seiten. Wenn ein natürliches Heldentum an sich erfreulicher ist, so ist jenes andere sehr oft imponierender, und man muß sich innerlich tiefer davor verneigen, weil es stets unter fürchterlichen Qualen geboren und in Szene gesetzt ist. Ich glaube, daß ein solcher Zusammenhang z. B. auch bei Heinrich Heine, dem deutschen Juvenal, besteht, und daß diese Untergründe wiederum es sind, die Heines satirische Wahrheiten so erschütternd für uns machen. Wir fühlen in allem die Qualen mitklingen, die Heinrich Heine innerlich zu ertragen gehabt hat, und die er in der Form von satirischen Bosheiten und Wahrheiten zu einem individuellen Machtgefühl überkompensiert hat. Bei dieser Gelegenheit möchte ich wiederholt darauf hinweisen, daß das von Alfred Adler zum erstenmal in seiner charakter- und ideenbildenden Kraft erkannte individuelle Minderwertigkeitsgefühl zur Erklärung von allen möglichen Absonderlichkeiten nicht oft genug in Rechnung gestellt werden kann. Immer und immer wieder begegnet man ihm, oft im scheinbar Nebensächlichsten. Ich will in diesem Zusammenhang eine einzige solche nebensächliche Manifestationsform des Ich anführen, der man gerade in unserer Zeit so oft begegnet. Es ist dies die unterstrichene Pointierung auf den Vornamen, indem man seine verschiedenen Vornamen dem Geschlechtsnamen voransetzt, und auch die Hinzufügung des Geburtsortes (Hoffmann von Fallersleben!). Man ist kein gewöhnlicher Schulze oder Maier, sondern man ist ein Friedrich Wilhelm Schulze, oder ein Heinrich Karl Maier. Wenn man die Betreffenden, die so handeln, nach dem Warum fragt, wird man in den meisten Fällen zur Antwort bekommen, es geschehe nur zur rascheren und sicheren Unterscheidung von den vielen anderen Schulzes und Maiers. Nun, das ist nur die Ausrede, an die der Betreffende freilich sehr oft selbst glaubt, an die aber der Unbeteiligte nicht zu glauben braucht. Was auf diesem Weg erreicht werden soll, ist: man will ein gewisses Minderwertigkeitsgefühl — das vielleicht aus dem häufigeren Vorkommen des Namens entstanden ist — auf diese Weise in ein solches der Überwertigkeit umwandeln. Vor sich und vor den andern. Man stellt ständig den Namen vor die Tat, man will seine Nebenmenschen noch vor der stichhaltigen Beweisführung glauben machen, daß man kein gewöhnlicher Schulze oder Maier sei. Und wenn sich einem jemand vorstellt, sei es mit Worten oder auf der Visitenkarte: „Heinrich Karl Maier-Kirchheimbolanden", so glauben auch die meisten Menschen, daß dieser Maier „als Mensch und Maier" tatsächlich etwas Besonderes sein müsse. Das diabolische Spottgedicht und die diabolische Karikatur, wodurch man die andern klein macht oder bis aufs Blut verletzt, ist mit Hilfe der entgegengesetzten Methode die Überwindung des gleichen Grundgefühles innerer Unsicherheit. Wahrscheinlich wird das Allergrößte in der Kunst gerade auf diesem Wege geboren worden sein. Jedenfalls wird Michelangelo unbedingt in diese Reihe gehören, und was speziell das Gebiet der Satire anbetrifft, ein nicht geringer Teil der besten Namen. —

315. Prejetan. Montmartrepflanze.

Und noch eine dritte Antriebskraft ist zu erwähnen, die zur humoristischen, satirischen oder karikaturistischen Darstellung der Welt und der Dinge — d. h. unserer eigenen Reaktion darauf! — drängt. Der Humor und die Satire stellen die Kraft zu einer Ironisierung der eigenen inneren Spannungen dar. Diese Kraft aber schöpft der Einzelne aus dem allmählich erworbenen inneren Widerstand gegenüber allen sozial oder individuell als unethisch oder irgendwie „allzu menschlich" gewerteten Trieben. Diesen Trieben will man sich nicht völlig widerspruchsvoll hingeben. Ironie und Satire, am erkennbarsten in der Form der Selbstironie, sind somit auch ein sich Schämen vor Begierden, die unwiderstehlich zum Durchbruch drängen, die man aber nicht öffentlich eingestehen will. Also biegt man sie durch Ironisierung um und bricht damit einem etwaigen Angriff von vornherein die Spitze ab. Es mag hier noch erwähnt sein, daß auch die Namen-

316. Bei der Toilette. Gemälde von Adolf Guillaume

gebung eines Bildes durch seinen Schöpfer sehr oft demselben Zweck dient, dem des Abbiegens von der eigenen Erotik.

*

Der Masochismus in der Kunst. Die künstlerischen Reflexe, die das passive Widerspiel des aktiven Sadismus, der Masochismus, in der Kunst gefunden hat, und dem gegenüber die Gesellschaft vom Künstler keine so weit getriebene Verkleidung verlangt, wie beim Sadismus, sind in der Zahl wie an Eindringlichkeit nicht geringer. Das Sich-glücklich-fühlen im Schmerzempfinden, d. h. das Sich-ausleben in solchen Vorstellungen ist zuzeiten sogar das allgemein vorherrschende künstlerische Thema gewesen. Ich erinnere an die vielen Tausende von Heiligen- und Märtyrerbildern, auf denen das geduldige Schmerzertragen zur höheren Ehre Gottes das stoffliche Motiv bildet. Wo dieses Motiv derart eindringlich gestaltet ist, daß man die Schmerzen des gemarterten Heiligen sozusagen mitfühlt, sind die betreffenden Darstellungen unbedingt aus einer masochistisch eingestellten Seele hervorgegangen. Wo es nicht zu diesem Mitfühlen kommt, handelt es sich wahrscheinlich nur um eine literarische Idee, um die Lösungen durch Künstler, die ohne innere Nötigung an die von der Zeit geforderten Motive herangetreten waren. Der Sadist, der in einer solchen Zeit einen solchen Auftrag auszuführen hatte oder aus eigenem inneren Drang an ihn herantrat, hat selbstverständlich den Nachdruck weniger auf das Schmerz-Ertragen als auf

das Schmerz-Zufügen, auf die Peiniger, also auf die Henker und Henkersknechte, verlegt. Die berühmtesten Repräsentanten der passiven Gefühlswelt des Schmerzertragens sind bekanntlich der Grieche Theotokopulos, genannt il Greco, und der Spanier Ribera. Auch in der klassischen deutschen Kunst gibt es einen durchaus gleichgearteten Meister, der an Größe und Gefühlstiefe diese beiden sogar noch überragt, und das ist Matthias Grünewald. Für diese drei Meister gilt als Prinzip logischerweise dasselbe, was ich oben über ihre aktiven Gegenspieler gesagt habe. Aber eben im umgekehrten Sinne. Man muß durch ganz bestimmte seelische Kombinationen im höchsten Grade für die heimlichen Wollüste des Schmerzempfindens prädestiniert sein, wenn man die Kraft zu einem solchen Schwelgen im Gepeinigtwerden aufbringt, wie es diese drei Meister in vielen Bildern gestalteten. Von den zahllosen Darstellungen des gekreuzigten Christus, die in den verschiedenen Jahrhunderten entstanden sind, sind ganz bestimmt unendlich viele von einer masochistischen oder von einer sadistischen Seelenveranlagung ihres Schöpfers inspiriert worden. Hier mag eines erwähnt sein: wenn wir auch heute noch so vielen Christusdarstellungen begegnen, obgleich diese, vom Standpunkt der allgemeinen religiösen Einstellung gewertet, das unzeitgemäßeste und darum direkt verlogenste Motiv darstellen, das es gibt — denn wahrhaftig kann nur das Motiv genannt werden, das die Qualen, Sehnsüchte und Entzückungen der Seele in aus der jeweils erlebten Wirklichkeit geschöpften Symbolen gestaltet —, so ist nicht die letzte Ursache dafür, daß sich in diesem Motiv sowohl der Masochismus als auch der Sadismus am bequemsten ausleben kann. Andererseits sind die modernen Darstellungen des gefolterten und des gekreuzigten Christus deshalb so unsagbar brutal, weil eben der Künstler die Normen seines Gefühls direkt von der Zeit geliefert bekommt, in der er lebt. Und die Zeit des Weltkriegs mit ihren millionenhaften Scheußlichkeiten, die Zeit der tausendfachen Arbeiterabschlachtungen im Verlaufe der sogenannten deutschen Revolution durch den Henker Noske, die Zeit der französischen Räubertollwut im Rhein- und Ruhrgebiet, — eine solche Epoche muß im Hirn des Künstlers von dem Begriff des Gräßlichen direkt bestialische Vorstellungen erzeugen.

Koketterie

317. Radierung von L. Icart

Auch hier möchte ich einige ganz spezielle Künstlerindividualitäten kommentierend ins Feld führen. Um aus der Gegenwart einen sich in anderen Symbolen — in solchen, die unserer Gegenwart etwas mehr entsprechen, — passiv auslebenden Künstler zu nennen, verweise ich auf den unheimlichen Zeichner Alfred Kubin. Kubin gehört zu jenen Künstlern, an deren Werk man besonders deutlich die Seele erkennt, die dahinter leidet. Er offenbart uns ein ganz ungeheures Unsicherheitsempfinden gegenüber der Welt und ihren gefühlsmäßig von ihm nicht zu bewältigenden Erscheinungen. Dieses Unsicherheitsempfinden Kubins tritt in seiner Kunst um so deutlicher in Erscheinung, als es ihm nicht gegeben ist, zu so reinen und ästhetisch so ausgeglichenen Kunstformen zu gelangen, wie es etwa einem Hieronymus Bosch gelang, aus dessen phantastischen Tiergestalten uns ebenfalls eine ungeheuere Seelennot und Lebensangst ihres Schöpfers entgegengrinst.

Um aus der Gegenwart noch einen zweiten Künstler zu nennen, der ebenfalls in einer an seinen Werken auffallend erkennbaren Weise am Leben leidet und zugleich passiv zum Leben sich einstellt, verweise ich auf den Bildhauer-Dichter Ernst Barlach. Die genialen Holzplastiken dieses Künstlers haben nicht nur eine ganz neue Note in die moderne deutsche Kunst gebracht, sondern außerdem stets einen wahrhaft erschütternden Eindruck beim Beschauer hinterlassen. Karl Scheffler hat einmal in der von ihm redigierten Zeitschrift „Kunst und Künstler" einen Aufsatz über Barlach gebracht und darin sehr gut das spezielle passive Wesen Barlachs dargelegt; auch die erotischen Zusammenhänge hat er leicht angedeutet.

Ich zitiere aus diesem Artikel die folgenden Sätze:

„Barlach befreit sich offenbar von dem, was ihn peinigt, indem er es plastisch gestaltet. Und ihn peinigt vieles, ihm ist das Leben an sich leidvoll. Barlach handelt als Bildhauer ungefähr so, wie Böcklin als Maler handelte, als er zum Beispiel die drückende Unfreiheit der Ehe in dem Bild „Odysseus und Kalypso" gleichnishaft darstellte: Odysseus — der Mann — blickt sehnsuchtsvoll auf das weite Meer hinaus, während in seinem Rücken Kalypso — das Weib — mit lachenden Gebärden zum Genuß der sinnlichen Gegenwart lockt. In dieser Weise wachsen auch bei Barlach höchst subjektive Empfindungen ins Allgemeingültige hinein" . . . „Bezeichnend ist, daß jene erste Gruppe (Barlachscher Bildwerke) fast nur männliche Gestalten, daß sie sozusagen nur dramat sierte Selbstbildnisse enthält . . ." „In allen Fällen aber sind Menschen dargestellt, die das Leben gewaltsam erleiden, Opfer des Lebens und zugleich Vertreter eines mehr passiven als aktiven Heldentums . . ." „Das Bedeutende und Einzige der Begabung, die Barlach heißt, besteht in der Fähigkeit, innere Vorgänge in Formen zu verwandeln, die ihrerseits dieselben Empfindungen hervorrufen, in der Fähigkeit, den Dichtungen der Seele ein lebendiges Formenkleid zu weben."

Am massenhaftesten begegnet man den masochistischen Zeugnissen in der Kunst als dem Ausdruck einer passiven Lusteinstellung in den Gestaltungen der männlichen Unterordnung unter das Weib. Wenn die Ströme von Blut, durch die wir in der Kunst waten, als Ausdruck des Sadismus zu gelten haben, so ist das Meer von Schmerzen, das uns unzählige Lyriker des Wortes und der Farben von ihren Leiden schaffen, die ihnen die Liebe zum Weibe bereitet, und in dem wir fast zu ertrinken wähnen, nichts anderes als ausgemachter Masochismus. Es ist ein nicht weniger ausgemachter Masochismus, wenn uns andere gleichgeartete Lyriker das Lied von Helena in jedem Weibe und von der ewig nicht erreichbaren Madonna singen, kurz, wenn sie uns künstlerisch den Vergottungsprozeß mit erleben lassen, den sie täglich von Neuem am Weibe in Szene setzen. Weil solche Huldigungen vor der Frau den Mann in der Öffentlichkeit nicht ohne Weiteres diskreditieren, so begegnet man ihnen in ganz unbegrenzter Fülle. Man kann aus dieser Fülle erkennen, welch ungeheure Rolle der Masochismus als Ur-Instinkt im Gefühlsleben spielt. Dieser Eindruck wäre sogar noch unendlich machtvoller, wenn der Kultus der strengen Frau, die den Mann zu ihrem direkten Sklaven macht, d. h. des Mannes, der sich vor dem Weibe sogar mit Wollust mißhandeln läßt, sich ebenso ungehemmt ausleben könnte.

Die Schlittschuhläuferin
318. Aquarell von Edouard Bernard

Das klassische masochistische Motiv ist „Herkules und Omphale", und mehr ins Erotische pointiert „Der von Venus besiegte Mars" (S. G. I, neben S. 256). Auch das unsere Gegenwart so sehr charakterisierende Salome-Motiv gehört hierher. Alle seine Gestalter sind masochistisch eingestellt; es sind jene, die das Weib hassend lieben. Die Gegenstücke hierzu sind „Simson und Delila" und das „Judith"-Motiv. In beiden ist die Wollust des mordenden Weibes, der weibliche Sadismus, gestaltet; das Weib, das den

Mann blendet oder mordet, in dessen Armen sie eben den Orgasmus erlebt hat . . . In vielen dieser Gestaltungen offenbart sich jedoch auch ein masochistisches Element, indem die weibliche Brutalität von dem betreffenden Künstler mit besonderer Zärtlichkeit behandelt ist. Auch die Auffassung des Weibes als Sphinx — als die Männermordende, als das dämonische Weib und als das ewig ungelöste Rätsel — kommt hier in Frage, jede dieser Auffassungen bedeutet eine masochistische Einstellung. Und hier ist wieder einer der Allergrößten heranzuziehen, nämlich Lionardo da Vinci. Daß für Lionardo das Weib das große ungelöste Rätsel bedeutet, beweist sein größtes Werk, die Mona Lisa, in jeder Richtung. Nicht nur durch das sardonische Lächeln, das ihre Lippen umspielt, und das so unendlich viele männliche Beschauer bezwingt, sondern auch durch seinen tektonischen Aufbau. Die Mona Lisa macht ganz unwillkürlich den Eindruck der ägyptischen Sphinx, bei der man einzig durch eine zufällige Stellung den Sphinxleib nicht sieht. Die masochistische Grundeinstellung Lionardos wird auch durch dessen herrliches Abendmahl in Mailand belegt. Er gestaltete hier mit höchster Wollust den sich verraten fühlenden Christus; rein passiv ist also die Rolle des die ganze Stimmung beherrschenden Rollenträgers, und das ist masochistisch: sich ergeben, in der Enttäuschung, im Schmerzerleben schwelgen. Daß die fanatische Madonnenmalerei aus masochistischen Untergründen gespeist wird, habe ich bereits erwähnt. Ob es im einzelnen Falle so ist, entlarvt sich zumeist durch die auffällig überhöhte Vorführung der Madonna im Bilde. Der auffälligsten derartigen Darstellung in der klassischen Kunst begegnen wir bekanntlich in Raffaels sixtinischer Madonna. Weitere Beispiele dieser Art sind Giorgiones Madonna von Castelfranco, und Piero della Francescas Triumph der Venus im Palazzo Schifanoja in Ferrara (W. H. II Bild 419). Bei Giorgione haben dessen Judithbilder, die Anbetung des brutalsten Weibes, denselben masochistischen Grundton.

Um von diesen erhabenen Höhen zu wesentlich geringeren Geistern herabzusteigen, seien aus dem in diesem Bande vorliegenden Bildmaterial noch die beiden folgenden Künstler, die Franzosen Henri Detouche und Maurice Neumont genannt. Beide sind typische Vertreter der Kunst, die das Weib nur als Herrin, als Gebieterin, oder als Peinigerin des Mannes darstellt: wie sie ihn mit Füßen tritt, mit der Reitpeitsche traktiert oder ihm auf dem Kopfe herumtanzt. Daneben steht der beglückt duldende Mann: er liegt zu ihren Füßen, er küßt ihren Pantoffel, er bedient sie knechtisch, er arbeitet für sie. Für Detouche ist das Weib die hochmütige Herrin, die sich ihrer Macht über die Männer, d. h. der niederzwingenden Wirkung ihrer von Brunst geschwellten Reize bewußt ist. So stellt er jene Kokotte dar, die auf dem von mir bereits weiter oben erwähnten Künstlerball, wo sie mit einem Dutzend anderen nackten Kokotten vor Tausenden von Besuchern eine Schönheitskonkurrenz aufführte, den ersten Preis erhielt (Beilage „Die Preisgekrönte"). Detouche ist der Typ des grenzenlosen Weibbewunderers. Er sieht zwar nicht Helena in jedem Weibe, wohl aber in jeder Kokotte eine vom Schicksal prädestinierte anbetungswürdige Herrin und Gebieterin. Neumont zeigt die andere Nuance des Masochismus. Er ist der Verherrlicher des brutalen Weibes und des in Schmerzen wollüstig sich windenden Mannes. Er schildert, wie das Weib den Mann mit der Peitsche durchs Leben jagt, wie die Balletteuse den Schädel des Kapellmeisters zum Tanzplatz für ihre Pirouetten wählt usw. Natürlich ist in der Phantasie er selbst der Gepeitschte, ist er es, auf dessen Kopf das tollgewordene Weib seinen Kankan ausführt (Bild 89). Diese beiden Zeichner beweisen überzeugend das, worauf es ankommt: daß dem wirklichen Masochisten genau wie dem Sadisten eben nur solche in seiner speziellen Wunschphantasie bedingten Motive einfallen. Durch das Augenfällige dieser Triebrichtung belegen beide außerdem in besonders handgreiflicher Weise das Gesetz des Durchbruchs der erotischen Leitlinie im Einzelkunstwerk.

(Obgleich gerade das Kapitel „Sadismus und Masochismus" den größten Umfang rechtfertigen würde, begnüge ich mich mit diesem mehr kursorischen Überblick. Ich fühle mich dazu berechtigt, weil dieses Thema den Hauptinhalt des von mir mit herausgegebenen dreibändigen Werkes „Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit" bildet. Dort kann sich der speziell interessierte Leser in jeder Richtung ergänzende Belege in größter Zahl zusammentragen.)

*

Das galante Angebot

319. Englischer Kupferstich nach einem Bilde von W. Peters

Neuntes Kapitel

Der Blasbalg des Teufels

Der Busen ist das oberste Symbol der weiblichen Schönheit. Seine Schönheit gehört mehr als jeder andere Reiz zum Begriff der weiblichen Vollkommenheit. Einen schönen Busen zu haben ist der größte Stolz des Weibes; busenlos sein, „schlecht gebrüstet", wie es manchenorts im Volksmund heißt, gilt als der größte Schimpf, den die Natur einer Frau antun kann. Diese hohe Wertung des weiblichen Busens entspringt selbstverständlich so wenig wie jede andere einem Schönheitskodex, der unabhängig von den sinnlichen Vergnüglichkeiten des Busens rein aus dem Geistigen abstrahiert worden wäre. Sie ist nur der präzise Ausdruck der Tatsache, daß der weib-

liche Busen zu den erotischen Reizen erster Ordnung gehört, und daß er oft früher und allgemeiner als jeder andere Reiz die Sinne des Mannes erregt. Es erübrigt sich, diese allgemein anerkannte Tatsache hier eingehender zu belegen. Ich begnüge mich mit dem Hinweis auf das weiter oben abgedruckte Geständnis Gottfried Kellers über den dauernden Eindruck, den der frühzeitige Anblick eines bloßen Frauenbusens auf ihn hervorgebracht hat (S. 349) und auf die folgende kurze Stelle aus den „Gesprächen über die Schönheit" des Meursius. Dort heißt es über die Macht des Busens: „Beim Anblick der Brüste lebt der Liebende wieder auf, und hätte er auch kein Tröpflein Blut mehr in den Adern. Sieht er zwei feste, weiße, kleine Brüste, so ersteht er fröhlich und blühend zu neuem Leben . . ." Einzig auf Grund solcher Tatsachen hat der von nichts anderem als von der männlichen Wunschphantasie konstruierte Schönheitskodex den Busen im allgemeinen und ganz bestimmte Formen im besonderen als das Schönste am Weibe dekretiert. Weil der Busen außerdem das unter den sekundären Geschlechtsmerkmalen des Weibes ist, das naturgemäß zuerst in die Augen fällt und durch sein Vorhandensein Weib und Mann in ihrer physischen Erscheinnng am Deutlichsten voneinander unterscheidet, so wurde der Busen zugleich zum Symbol des Begriffes Weib überhaupt. Freilich: in den Augen derer, die im Sinnlichen nicht das ursprünglich Schöpferische, sondern bloß das Amüsierliche sehen, ist der Busen aus den gleichen Gründen zur obersten Ursache alles Sündhaften in der Welt gestempelt worden. Weil sein Anblick und vor allem sein köstlicher Rhythmus dem Mann immer von Neuem die heftigsten Begierden einbläst, gilt er bei den Heuchlern nur als das Werkzeug des Teufels, als der immer tätige Blasbalg der Wollust. Doch mit dieser knifflichen Frage haben wir uns an dieser Stelle erfreulicherweise nicht zu beschäftigen.

Simonetta Vespucci als Kleopatra

320. Gemälde von Piero di Cosimo. Gemäldegalerie in Chantilly

Weil der Busen diese prädominierende Rolle im sinnlichen Erleben der meisten Männer spielt, darum kam es auch zu dem ungeheuren, alle Vergleiche übertreffenden Kultus, der individuell und allgemein zu fast allen Zeiten mit ihm getrieben wird, und der in den verschiedensten Formen des privaten, des gesellschaftlichen und des öffentlichen Lebens zum Ausdruck ringt. Man denke nur daran, daß der Busen ein in allen europäischen Sprachen besonders oft herangezogener bildlicher Vergleich ist. Unzählige Dinge vergleicht man mit dem Busen, aber stets dann, wenn man etwas Angenehmes und Verführerisches von ihnen sagen will. Der Busen ist der einzige intime weibliche Reiz, den die öffentliche Sittlichkeit gestattet, wenn nicht ständig, so doch bei bestimmten Gelegenheiten öffentlich entblößt zu zeigen, seine starke Entblößung ist dann geradezu Ausdruck höchster Festesstimmung. Die Künste dürfen ihn in ge-

Die schöne Geliebte

321. Gemälde von Bartholomäus de Bruyn. Germanisches Museum. Nürnberg

wissen Grenzen, die natürlich nach den Zeiten wechseln, offen verherrlichen, ohne sich des Vorwurfes der Schamlosigkeit auszusetzen; gegenüber keinem anderen intimen erotischen Reiz der Frau gestattet die öffentliche Moral dies mit ähnlicher Deutlichkeit.

Wie weitgehend dieser allgemeine Kultus zu verschiedenen Zeiten sein darf, will ich hier durch eine kleine Anzahl Beispiele aus einem Teil der schönen Literatur belegen, der den Lesestoff von aller Welt und vornehmlich den der besseren Gesellschaft bildete. In der aus dem siebzehnten Jahrhundert stammenden „Nachtwache der Venus" heißt es:

Ich bitte dich beim Schnee der kühlen, weiße Brüste,
Dem harten Schwesternpaar, den Bälgen unserer Lüste,
Die sich nach Zwillingsart mit gleicher Anmut blähn
Und meiner Lüsternheit bald auf, bald untergehn.

Ich fleh, ich bitte dich bei jenen zwei Rubinen,
Die der durchschnittenen Welt zu Pol und Achse dienen,
Ich fleh und bitte dich, ersticke nicht die Glut,
Die dich schon heimlich brennt und Wunderwerke tut . . .

In dem von mir schon mehrmals zitierten deutschen Roman „Der verliebte Studente“ aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, findet sich neben verschiedenen anderen Stellen die folgende Verherrlichung des Busens:

Ich lieb dich, schönstes Kind,
Da deine Brüste überwiegen
Auch den edlen Demant Stein
Und das weisse Helffenbein,
Die stets in süßen Schalen liegen
Und sich mit Anmuths-Rosen decken,
Die mit Milch bestrichen sind,
Deren Purpur überwindt
An Pracht das edle Blut der Schnecken.

Gottfried August Bürger dichtete:

Zwar findet sie mich ungeschickt,
Doch sucht sie mich nur hinzuleyern.
O List! Indem sie vor sich bückt,
Muß sich ihr Busen selbst entschleiern.

322. **Mutterglück.** Gemälde von Ferdinand Bol. Um 1670

Bürger lockte also die weibliche Exhibitionsform des Busens. Bei seinem Zeitgenossen Uz liest man:

Der freie Busen lachte,
Den Jugend reizend machte,
Mein Blick blieb sehnend stehen
Bei diesen regen Höhen,
Wo Zephyr unter Lilien blies
Und sich die Wollust preisen ließ.

Goethe weiß Dutzende von Malen die ihn beherrschende Busenbegeisterung an den Tag zu bringen. Hier zwei der kürzesten Proben: „Es küßt sich so süße der Busen der Zweiten, Als kaum sich der Busen der Ersten geküßt!“ „Und belehr ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens Formen spähe . . .? So erfreuen wir uns der langen Nächte, wir lauschen, Busen an Busen gedrängt, Stürmen und Regen und Guß. Und der Barbare beherrscht römischen Busen und Leib.“

Aus der glühenden Versdichtung „Tannhäuser“ meines frühverstorbenen Freundes, des münchner Dichters Julius Brand, zitiere ich die folgenden Verse:

Große Macht hat Satanas.
Sei es, daß er in dem Becher
Lauert auf den armen Zecher
Und ihm wunderliche Grillen
Einflößt mit dem Saft der Traube,
Oder daß er klug und listig
Sich im halbverhüllten Busen
Einer Buhlerin versteckt hält,
Am Gewande leise zerrend:
Lüstern nestelnd an dem Mieder,
Auf die weich geschwellten Formen,
Auf den blutdurchsprühten Marmor
Ihrer weißen Brüste deutend,
Deutend auf zwei Rosenknospen,
Welche Heilige schon verführten,
Welche mächt'ger sind als alle
Herren Dschingiskhans und Timurs.

Lukretia

323. Kupferstich von Sadeler nach einem Gemälde von Johan van Aachen

Von dem noch lebenden Richard Schaukal gebe ich das folgende schöne Gedicht:

Wie volle weiße Frühlingsblüten
rund und mit rosigen zarten Spitzen
sind deine jungen keuschen Brüste.
Über dem schmalen geschmeidigen Leibe
stehen sie hoch und reifen schwellend
wie Granaten am biegsamen Stamme.
Du beugst dich, und sie senken sich ruhig,
du kniest und über die weichen Arme
gleiten sie mit den rosa Schnäbeln.
Du stehst und wirfst mit erhobenem Kinne
dein widerwillig Haar in den Nacken;
stolz und fordernd heben sie sich und starren.
Birgst du die drängenden in Spitzen und Seiden,
sie steigen wie in Nebelschleiern
weiße Kuppeln stiller Bergestempel
ungebändigt unter den scheuen Hüllen.

Aus dem Französischen reihe ich als einzige Probe die folgenden Verse aus den „Liedern der Bilitis“ von Pierre Louis an, die er einer in allen Künsten der Liebe erfahrenen griechischen Hetäre in den Mund legt:

„Du Fleisch in seiner Blüte, o meine Brüste! Wie seid ihr reich an Wollust! Ihr Brüste in meinen Händen, was habt ihr für vielfache Weichheit und markige Wärme und junge Düfte!

Einst wart ihr starr wie der Busen einer Statue und hart wie unempfindlicher Marmor. Seit ihr euch beugt, liebkose ich euch noch mehr, euch, die ihr geliebt wart.

Eure glatte und geschwellte Form ist die Zier meines braunen Rumpfes. Sei es, daß ich euch unter dem güldenen Netze einsperre, sei es, daß ich euch zur völligen Nacktheit befreie, ihr geht mir mit eurem Glanze voraus.“

Im Rahmen des gewissermaßen allgemein üblichen Busenkultus gibt es aber gleichwohl sehr große Unterschiede. Es gibt Zeiten und Länder, wo er sich öffentlich nicht gerade übertrieben bemerkbar macht, eine solche Zeit ist z. B. international die Gegenwart, es gibt aber auch solche, wo man förmlich von einem allgemeinen und fast offiziellen Busenfetischismus reden kann. Am deutlichsten kommen die verschiedenartigen Stimmungen naturgemäß im jeweiligen Hauptstil der Mode zum Ausdruck. In solchen Zeiten, wo man, wie gesagt, von einem allgemeinen Busenfetischismus reden kann, begegnet man dem Dekolletée in der weiblichen Bekleidung nicht nur am Ballkleide und nicht nur dort, wo eine hochgesteigerte Festesstimmung erzeugt oder symbolisiert werden soll, sondern auch im Alltagsgewand und vielfach sogar im Straßenkleid. In der Kunst aller dieser Zeiten haben wir zwar den verklärten, aber doch wesensechten und, was noch wichtiger ist, den nie verblassenden Spiegel dieser Tatsache.

Angesichts dieser zwar wechselnden, aber in jedem Grade erstaunlichen Fülle von Huldigungen, die dem Busen in Permanenz zuteil werden, ist es gar kein Wunder, daß der eigentliche individuell bedingte Busenfetischismus ungleich weniger auffällt als jeder andere fetischistische Kultus. Selbst der ausgesprochene Busenfetischismus wird

324. Die Zigeunermutter. Italienischer Kupferstich

fast durchweg in den Rahmen des allgemeinen Busenkultus einbezogen. Gewiß, der Sexualpsychologe wird ihn nicht verkennen, wenn er im realen Leben in dem Grade auftritt, daß der Mann überhaupt auf nichts anderes mehr achtet, ja sogar den Koitus darüber vergißt, also so sehr vom Busen fasziniert ist, daß er von sich sagen kann, was manche auch gesagt haben: „Ich hätte einen Busen heiraten können". Aber dieser Maßstab ist gegenüber den künstlerischen Ausdrucksformen des Busenfetischismus nicht anwendbar. Aus dem einfachen Grunde nicht, weil man für die künstlerische Präsentation des Busens wenigstens den Teil des körperlichen Gerüstes bedarf, den er schmückt, also zum Mindesten den Oberleib. Der Busen läßt sich überdies in seiner Erscheinung nicht in derselben Weise verselbständigen oder vermenschlichen wie z. B. der Phallus oder die Vulva. Diese erfüllen aktive Funktionen, und deshalb lassen sie sich subjektivieren. Der Busen erfüllt stets nur passive Funktionen, er ist nur Objekt. Unter diesen Umständen kann man bei einem Künstler sehr wohl von

ausgeprägtem Busenfetischismus reden und behaupten, daß er seine schöpferischen Inspirationen von der Reizwirkung des Busens empfange, wenn er auch mehr als den Busen allein in seinen Bildern gestaltet. Nur muß er dessen Präsentation derart unterstreichen, daß er mindestens bei einigem Überlegen als die Hauptsache am Bilde auffällt. Das erreicht er dadurch, daß der irgendwie sichtbar gemachte Busen womöglich im auffälligsten Blickpunkt des Bildes sich befindet. Am stärksten ist dies dort erreicht, wo der Künstler Bildkompositionen erfindet, bei denen der übrige Körper der betreffenden Frauengestalt tatsächlich als ein bloßes Gerüst und womöglich gar als Piedestal für die intensivste Sonderwirkung des Busens erscheint. Und solchen Lösungen begegnet man, wie wir auf den folgenden Seiten sehen werden, ganz außerordentlich oft.

Bevor ich zu meinen Dokumentierungen übergehe, möchte ich hier erst noch eine allgemeine Schlußfolgerung registrieren. Wenn die von mir im vorigen Kapitel konstatierte Zunahme des Schuh- und Beinfetischismus auf die Ablösung des Priapkultus durch den Vulvakultus und auf die damit zusammenhängenden gesellschaftsorganisatorischen Wandlungen hinzuweisen scheint, so ist der generelle Busenkultus alles andere, nur nicht die zweite Seite derselben Entwicklungstendenz. Er ist viel eher das gerade Gegenteil davon. Der Kultus des bekleideten Fußes und Beines spiegelt die Herrschaft des Weibes über den Mann; der Busenkultus spiegelt die Stellung des Weibes als Objekt der Lust des Mannes. Daß es sich in beiden Kulten im Grundwesen absolut nicht um Gleichartiges handelt, offenbart sich auch dadurch, daß im gleichen Maße, in dem der Fuß- und Beinfetischismus sich welterobernd ausbreitet, der Busenkultus in seiner früheren intensiveren Form öffentlich zurückgeht. Auf Grund der tiefen Zusammenhänge ist dies ganz logisch. Wenn sich das Objekt zum Subjekt wandelt, wandelt sich auch die Vorherrschaft unter seinen Symbolen . . .

Die Zahl der Spezialmotive, durch die der Künstler in besonders dankbarer Weise seinem Busenkultus unauffällig fröhnen kann, und zu denen er hauptsächlich aus diesem Grunde greift, ist größer als bei jedem anderen künstlerisch-erotischen Problem. An erster Stelle steht das in der europäischen Kunst überhaupt am häufigsten gestaltete Motiv der Maria mit dem Jesusknaben. Dieses Motiv war, wie ich weiter oben schon in anderem Zusammenhang hervorhob (S. 228), in unzähligen Fällen nur der Umweg, um auch im Rahmen einer spezifisch religiösen Kunst einem schönen Frauenbusen mit höchster Inbrunst huldigen zu können. Der Beweis ergibt sich aus der in den meisten Fällen deutlich erkennbaren Unterstreichung des Entblößtseins, die am charakteristischsten bei den Bildern ist, wo Maria gar nicht stillend gezeigt wird, sondern wo ihr meist halb entblößter Busen nur symbolisch ihren Mutterberuf kundgibt, in Wahrheit aber als künstlerisches Spezialgericht zur Schau gestellt ist. Man vergleiche die berühmten Bilder von Manuel Deutsch, Fouquet, Luini und ähnliche (Bild 187, E. K. I, Bild 26). Die heilige Agathe, der von Henkershand die holden Brüste abgeschnitten oder abgezwickt werden sollen, eines der abstoßendsten religiösen Motive, ist gleichwohl in zahlreichen Fällen ebenfalls nur die billige Ausrede gewesen, um eine schöne Jungfrau bis zum Gürtel zu entblößen und zwei berückend schöne Brüste zu gestalten, ohne sich dem Vorwurf der Unzucht auszusetzen. Das Abstoßende der Idee wurde bei diesem Motiv dadurch gemildert, daß nur die Vorbereitung dargestellt wurde; aber auch diese höchst gedämpft, indem die Henker mit ihren Werkzeugen entweder nur teilweise zu sehen waren, oder so tief im dunklen Hintergrund versanken, daß aus dem ganzen Bild sehr oft nur die beiden schönen Brüste der heiligen Agathe wie zwei strahlende Sonnen herausleuchteten. Als klassisches Beispiel in dieser Richtung verweise ich auf das Bild „Das Martyrium der heiligen Agathe" von Domenichino in Florenz. Ein in derselben Tendenz nicht weniger widerspruchsvoll ausgenütztes religiöses Motiv ist die büßende Magdalena. Tizian malte sie, wie sie ihre aufgelösten langen Haare gleich einem Büßermantel um den nackten Leib schlägt. Aber daß der geheime Zweck ein ganz anderer ist als die Gestaltung der büßenden Reue, das beweist, daß sich die Brüste der Magdalena keck, prall und im höchsten Grade pikant zwischen dem Haarmantel hervordrängen. Nichts sonst an Nacktheit ist auf diesem Bilde zu sehen, als diese beiden von einem dichten Haargewoge scharf umgrenzten Hügel, aber gerade dieser Umstand verleiht ihnen die raffinierteste erotische Wirkung. Ein viertes Motiv der christlichen Mythologie, das ebenfalls oft zum Zweck der

113 Französischer Kupferstich nach einem Gemälde von P. A. Wille. Um 1785

speziellen Busenverherrlichung aufgegriffen wurde, ist Eva mit dem Apfel. Der pralle Apfel, den Eva in der Hand hält, soll dadurch die Aufmerksamkeit auf Evas Busen konzentrieren, daß er unwillkürlich zum Vergleich mit der Apfelform von Evas Brüsten verleitet Man vergleiche die schöne Federzeichnung von Mabuse (Bild 98) und den Kupferstich „Adam und Eva" von Goltzius (Bild 160; von diesem Künstler vergleiche man weiter die Bilder 30–33, 101 u. 107). Unter dem klassischen Motivenschatz gibt es zwei Stoffe, die sicher in der überwiegenden Zahl ihrer Anwendung in den direkten Dienst der Busenverherrlichung gestellt wurden. Es sind dies die beiden sich selbst mordenden antiken Damen Lukretia und Kleopatra. Ich verweise als klassische Beweise auf das berühmte und bekannte Bild von Sodoma „Der Tod der Lukretia" und auf das gleichnamige Bild des Kölner Meisters van Aachen (Bild 323). Wer will gegenüber dem letztgenannten Bild behaupten, etwas anderes wäre seinem Schöpfer ebenso wichtig gewesen wie der gleich zwei stolzen Bergen hervorspringende Busen? Wenn es beim Lukretiamotiv ganz natürlich bedingt ist, daß der Busen zum Blickpunkt des Bildes gemacht ist, weil Lukretia sich den Dolch in die Brust stoßen soll, so ist es andererseits gar nicht begründet, daß Kleopatra sich für ihren beabsichtigten Selbstmord ebenfalls bis zum Gürtel entblößt. Denn sie läßt sich den tödlichen Biß durch die Schlange doch am Arm beibringen. Aber was will man machen? Die meisten Kleopatradarsteller halten es für angebracht, Frau Kleopatra zuerst bis zum Gürtel zu entkleiden und sie darum auch immer mit einem besonders schönen Busen zu versehen. Ich erinnere an das große Gemälde von Guido „Der Tod der Kleopatra", auf dem zwar der Busen der Kleopatra die verführerische Hauptsache ist, bei dem aber außerdem auch noch die Gesellschaftsdamen der Königin als Halbakte erscheinen und ihre Busen mindestens ebensosehr wie ihre Trauer zeigen. Ganz bezeichnend ist auch das herrliche Gemälde „Kleopatra" des Piero di Cosimo in Chantilly (Bild 320). Dadurch, daß hier die Schlange sogar zur dekorativen Halskette verwandt ist, ist dem Bilde jeder peinliche Eindruck genommen, und geblieben ist nur das verliebteste Busenporträt, das je ein Künstler sich ausphantasiert hat. Natürlich konnten auch die meisten anderen klassischen Motive zu demselben Zweck ausgebeutet werden, und sie sind auch oft dazu ausgebeutet worden: Herodias buhlt ostentativ mit ihren beim Tanze hüpfenden Brüsten vor Herodias, die alten Greise bewundern bei Susanna vor allem deren Brüste usw. . . . Als das bürgerliche Leben zum Hauptmotiv in dem Bereiche der Kunst wurde, ergaben sich erneute und besonders dankbare Spezialmotive zur Gestaltung des mehr oder minder stark entblößten Frauenbusens, der in der Umrahmung des Kleides natürlich stets am pikantesten wirkt. Der nächstliegende und darum auch sehr oft bearbeitete Stoff ist die stillende Mutter und die stillende Amme. Bei diesem Motiv ist die umständlichste und umfassendste Bloßlegung der Brüste gerechtfertigt. Man verfuhr hierbei natürlich nach denselben Methoden, wie bei dem Motiv der Maria mit dem Jesuskinde, denn es blieb doch dieselbe Sache, nur unter einer bürgerlichen Firma. Ich verweise auf drei gute Beispiele, von denen ich hier Proben gebe. Auf den anonymen italienischen Stich (Bild 324); auf das schöne Gemälde „Mutterglück" des Rembrandtschülers Ferdinand Bol (Bild 322) und auf das Bild „Ein verführerischer Anblick" von Cornelis Dusart (Bild 270). Ein weiteres Motiv mit derselben Hauptabsicht, das diese aber gar nicht verheimlichte, ist das der Flohsucherin, das seines ausgesprochen galanten Charakters wegen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert sehr beliebt war. Der Floh sitzt natürlich im Hemd

Die gefällige Näherin

326. Holländischer Kupferstich. 18. Jahrhundert

Widmung einer epischen Dichtung

Französischer Kupferstich von A. F. Dennel nach einem Gemälde von P. A. Wille.
Um 1775

und meist unterhalb des Busens, so daß man Mieder und Hemd öffnen muß, wenn man den Plagegeist fangen will; natürlich möglichst weit, damit man die nötige Bewegungsfreiheit hat. (Muscher, Beilage neben S. 32, sowie Bild 104 und Honthorst „Flohsuche beim Kerzenschein" S. G. E. II, Bild 3.)

327. Erntesegen. Englischer Kupferstich

Soviel im Allgemeinen über die der Busenverherrlichung dienenden Spezialmotive in der Kunst. Ich lasse nun in chronologischer Folge eine Reihe von Künstlernamen und Bildern folgen, bei denen man von einem solchen Grad von Busenfetischismus reden kann, daß er unbedingt als inspiratorisch im Hirn der betreffenden Künstler und bei den jeweils angeführten Bildern anzusehen ist. Der erste, mit dem ich die Reihe beginne, ist auch ein Erster in der Kunst, Sandro Botticelli. Bei diesem Künstler ist es ein stets wiederkehrender Eindruck, daß der Busen das Kleid, das ihn wie ein Gefängnis umspannt, zu sprengen droht. Man vergleiche das Mädchenporträt im Städelschen Museum in Frankfurt, sein Simonettaporträt und ähnliche Darstellungen. Die Darstellung dieses Vorganges verrät, daß darin besonders starke Spannkräfte der Künstlerschaft Botticellis wurzeln. Daß Palma Vecchio in die Reihe der fanatischen Busenmaler gehört, wird einem offenkundiger mit jedem neuen Bild, das man von ihm zu Gesicht bekommt, gleichgültig ob es nun eine Venus, eine mythologische Szene oder eines der vielen Damenporträts ist, die fast immer einen stark entblößten Busen zeigen, einen Busen, der sich so darstellt, daß in erster Linie er gesehen werden will. Wenn Bonifazio Veronese in seine religiösen, aber stets ins Zeitkostüm übertragenen Bilder eine venezianische Patrizierin gestellt hat, so präsentiert sich der an ihrem Kleid nie fehlende Busenausschnitt stets in der Art eines reich dekorierten Schaufensters. Von Franciabigios Bildern ist die sogenannte Monaca im Palazzo Pitti in Florenz besonders berühmt. Dieses Porträt zeigt eine ganz in Schwarz gekleidete Nonne. Aber das ganze Bild, ein Kniestück, ist einzig auf die Prachtwirkung ihres Busens eingestellt, der wie ein rosiger Feuerbrand aus der tiefausgeschnittenen Nonnentracht herausleuchtet. Der schon in einem früheren Kapitel von mir erwähnte Kölner Bartholomäus Bruyn hat in dem Gemälde „Die schöne Geliebte" ein überzeugendes Glaubensbekenntnis abgelegt, daß die saftigen Früchte der Reife seine besondere Sehnsucht und Seligkeit sind (Bild 321). Paris Bordone beweist sowohl durch seine klassischen Motive wie „Diana, die Jägerin" oder „Triumphierende Liebe" (Bild 96), als auch durch seine meisten Damenporträts (S. G. I, Bild 106), daß er auf die auffallende Busenwirkung und Busenschönheit stets das Hauptgewicht legt. Parmegianino hat ein besonderes Busenideal, und dieses Ideal beherrscht sein ganzes Schaffen. Es ist der leis vibrierende Busen. Dieses Vibrieren des Busens hat er bei seinen sämtlichen Frauenbildern gemalt. Es ist fühlbar unter dem Gewand der Madonna, als ihr die Verkündigung zuteil wird, und es ist sichtbar unter dem duftigen Florgewand, das sie trägt, wenn sie den strampelnden Jesusknaben auf dem Schoße hält. Aber noch eine zweite pikante Busennuance irritiert Parmegianino: nämlich das Durchschimmern der bräunlichen Busenknospen durch das transparente Gewand; selbst bei seinen Madonnenbildern verzichtet er niemals auf diese besonders raffinierte Nuance. Dadurch drückt Parmegianino aus, daß seine Busen stets von erotischer Lust geschwellt sind; was bekanntlich eine höchst irdische Lust ist. Dieser Zauber, den die von erotischen Begierden geschwellte Frauenbrust ausströmt, hat es auch dem großen Tintoretto angetan. Er macht ihn in dem Porträt eines jungen Mädchens zur pikantesten Nuance (S. G. I, Bild 124); er betont dieselbe Nuance in seinem Bild „Joseph und die Potiphar" (E. K. I, Bild 31) und nicht minder deutlich in seinem berühmten Bild „Die Entstehung der Milchstraße", das ein spezifisches Busenmotiv ist. . . Ich komme nun zu den Barockkünstlern. Hier

328. Der Kuß der Unschuld. Französischer Kupferstich nach einem Bilde von P. A. Wille. Um 1780

steht an erster Stelle selbstverständlich Peter Paul Rubens. Daß ein Meister wie Rubens, den wir als den kühnsten Exhibitionisten der ganzen Kunstgeschichte kennen gelernt haben, auch an einen ganz bestimmten Fetisch mit intensivster Leidenschaft gefesselt gewesen sein mußte, ist so naturnotwendig, daß das Gegenteil davon einfach unerklärlich wäre. Und daß dieser Fetisch der Busen ist, der Leben spendende, der von Lebensfülle strotzende Busen, der milchgebende Busen, das ist ebenso naturnotwendig. Es ist dies deshalb naturnotwendig, weil der von Milch und Lebenskraft strotzende Busen das natürliche Symbol des niemals erschöpften und ewig sich erneuernden Lebens ist. Und darin besteht wiederum und bekanntlich das spezifische Wesen von Rubens' animalischer Gesamtpersönlichkeit. Es gibt unzählige klassische Beweise für die busenfetischistische Dominante im Werke des Rubens; nämlich jede einzelne seiner unzähligen halb und ganz entkleideten bürgerlichen oder anderen Frauengestalten kommt in Frage: die Nymphen, die Junos, die Grazien, die Amazonen, die Schäferinnen, die zur Hölle Verdammten usw. Bei einer ganzen Reihe Bilder wollte Rubens übrigens ganz offenkundig überhaupt nichts anderes

als das Wunder stolzer und verlockender Frauenbrüste schaffen, solche, nach denen die Männer gierig greifen (S. G. E. I, Bild 28). Hierher gehört auch das Bild „Die schöne Hirtin" (siehe Beilage), dessen ganzer Inhalt ein schön dekorierter, raffiniert ausgelegter Frauenbusen ist; ebenso blühend wie die Blumen in der Hand der Schönen. Aber der klassischste unter allen klassischen Beweisen ist das direkte Porträt von Helene Fourment. Wenn Rubens seine Frau malte, dann malte er in erster Linie ihre mächtig geschwellten Brüste, — das strotzende Euter einer flämischen Milchkuh. Als er Helene Fourment als Braut malte, zeigte er als Haupteffekt die aus dem Mieder herausquellenden Brüste — ihre Schwester Susanne malte er genau so (S. G. I, Bild 125) —; als Helene seine Frau ist, malt er sie ganz nackt, aber so, daß die über dem rechten Arm ruhenden gewaltigen Busenberge zum auffälligsten Hauptinhalt des Bildes werden (S. G. E. I, Bild 29). Angesichts dieser und der vorgenannten Bilder hat man förmlich das Gefühl, als hätte Rubens beim Malen unbedingt mit dem Busen angefangen. Was, nebenbei bemerkt, gar nichts Außergewöhnliches wäre. Ich habe Ähnliches bei lebenden Künstlern beobachtet und daran ihren speziellen Fetisch erkannt; denn die Geburt der Idee ist immer das Verräterischste. Das Inspiratorische drängt zuerst und am unwiderstehlichsten in Feder, Stift oder Pinsel. An Rubens reiht sich als Zeitgenosse Bernardo Strozzi. Dieser Künstler und die von ihm porträtierte Geigenkünstlerin müssen einhellig der Meinung gewesen sein, daß Rubenssche Busenfülle das köstlichste Liebesziel an einem jungen Weibe ist, und daß sie deshalb zum Greifen sichtbar freigelegt sein muß (S. G. I, Bild 131). Cornelis Drost läßt eine vollbusige junge Frau im offenen Hemd, aus dem die Brüste neugierig herauslugen, in nachdenklicher Stimmung Modell sitzen; damit das Kind einen kursfähigen Namen habe, tauft er es kurzerhand „Bathseba" (S. G. E. II, Bild 6). Cesar van Everdingen läßt eine Dame im offenen Hemd sich die Haare kämmen und erreicht auf diese Weise die kühnste Busenparade, die sich ersinnen läßt (S. G. I, Bild 84).

329. Mädchenknospe. Berliner Lithographie. Um 1840

Weil im Leben und in der Wirtschaft damals die Aufbauenden immer mehr durch die reinen Genießer, die Sybariten, abgelöst wurden, so triumphierte auch in der Kunst der Sybaritismus immer umfassender über den urwüchsigen Naturalismus. Sybaritistisch ist geile Schlüpfrigkeit, und so wurden hinfort nun alle Darstellungen. Der galante und geleckte Frans van Mieris zeigt, wie sehr es sich für alle Fälle lohnt, das Fenster offen zu lassen, das zu den Schätzen des Busens führt, denn dann kann dieser auch während des Schlafes der Besitzerin zu seinen Rechten kommen. Man vergleiche in diesem Bande den Stich „Eine günstige Gelegenheit" (Bild 272); außerdem sein berühmtes Gemälde „Kupplerin und Dirne", das in den Uffizien in Florenz hängt (S. G. II, neben S. 408). Caspar Netscher bewegt sich in derselben Linie, indem er sein zärtliches Schäferpaar zu einem bloßen Busenschaustück macht (Beilage neben S. 136). Adriaen van der Werff steigert in seiner galanten Schäferszene, die in Dresden hängt, das schwelgerische Busenschaustück außerdem noch durch die Pikanterie verstohlener Handgreiflichkeiten (S. G. E. II, neben S. 304). Über diese Künstler führt der gerade Weg zur galanten Kunst des achtzehnten Jahrhunderts. In Watteau steht an der Schwelle dieser Zeit auch schon ihr Größter. Watteaus leidenschaftliche Busenverehrung läßt sich an jedem seiner berühmten Meisterwerke erkennen; ich nenne nur „Die Einschiffung nach Cythere" im Louvre. Im Watteaustil malten und zeichneten sehr viele. Ich nenne u. a. den antwerpener Gerard Jos. Xavery, der eine galante Bildserie von rund dreißig Nummern schuf, jede einzelne Nummer zeigt, daß die Hauptaufmerksamkeit des Künstlers dem Busen seiner

Mannbar

330. Farbige Radierung von F. Rops

Schönen gegolten hat (Bild 93 u. 111). In sämtlichen Bildern des François Boucher tritt leuchtend der große Kult zutage, den dieser französische Nachfahr des Rubens dem Busen gewidmet hat. Ich nenne als gute Probe „L'amour frivole" (S. G. II, Bild 71). Bouchers Schwiegersohn, Jean Baptiste des Hayes, zog seine jungen Frauen nur deshalb bis aufs Hemd aus, um aus dessen Umrahmung eine Busenpartie pikant hervortreten zu lassen (S. G. II, Bild 82). Honoré Fragonard, der sein heute noch so hell wie ehedem klingendes Jubellied auf die sämtlichen Frauenreize sang, hat jedenfalls dem schönen jungfräulichen Busen einen großen Teil der jubelndsten seiner Strophen gewidmet. Man betrachte solche Bilder wie „Der Kuß", „Liebesgetändel", „Der Liebesbrunnen", „Mein Hemd brennt!" und ähnliche (S. G. II, Bild 4, 6, 43, 122 u. neben S. 32). Aus dem großen Kreise der sogenannten Frivolen, deren oberster Chef Fragonard während mehrerer Jahrzehnte war, beschaue man sich insbesondere die Werke der Caresme, Borel, Lavreince, Queverdo, Boilly und Regnault. Bilder wie „Verliebte Gedanken" (neben S. 80) und „Die kleine Therese", (Bild 116; vgl auch Bild 114) können keinerlei Irrtum darüber aufkommen lassen, welche dominierende Inspiration der Busen für alle diese Künstler bedeutet. In erster Linie vergleiche man jedoch aus diesem Kreis das prickelnde Hauptwerk „La Comparaison" von dem Fragonard an Eleganz sehr nahekommenden Schweden Lavreince (eigentlich Lafrensen). Dieses Bild will ein einziger Hymnus auf die vollendetste Busenform sein: Klein, daß ihn eine Hand decken kann und weit von einander abstehend, außerdem fest und aufrecht. Die Szene zeigt zwei junge, elegante Damen, die Mieder und Hemd auseinanderfalten, um zu vergleichen, wessen Reize diesen höchsten Forderungen am nächsten kommen. Das Urteil des fehlenden Unparteiischen, in dessen Rolle der Künstler schuf, würde lauten: Der Preis gehört jeder von Beiden. (S. G. II, neben S. 136) . . .

Aus der hier in Frage kommenden Reihe der englischen Künstler dieser Epoche möchte ich Thomas Rowlandson und Richard Newton nennen. Für Rowlandson ist der Frauenbusen die Zentralsonne seines Lebens, die ständig im Zenith seiner Phantasie steht. Er hat zwar auch den übrigen Rest sehr ausreichend gewürdigt, aber die Schönheit des Busens ist doch sein oberstes Glaubensbekenntnis. Den Begriff des häßlichen Busens gibt es für diesen lebensprühenden Künstler überhaupt nicht, denn er hat auch den verwelkten Busen der alternden Frau in seiner Art schön gemalt (Bild 3, 51, 52, 125, 129, 130, 133, 136, 208, 214, 257 u. neben S. 144, 168 u. 264). Ähnliches kann man von R. Newton sagen, den große und stark ausladende Brüste stark enthusiasmiert haben. Es gibt keine einzige Frau, der er nicht diesen provozierenden Busen verlieh, und jede stellt er so, daß ihr Busen stets in voller Front zu sehen ist (E. K. I, neben S. 304; K. d. e. V. I. neben S. 264). In der galanten Kunst Deutschlands fällt in ähnlicher Weise der schon in anderem Zusammenhang besprochene Heinrich Ramberg auf. Immer strahlen in seinen Bildern diese „Morgensonnen des Lebens" (Bild 135). Sehr oft macht er auch in deutlichster Form auf deren besondere Vorzüge aufmerksam (s. Beilage „Tscherkessische Ware"). Im neunzehnten Jahrhundert ist es die Generation der dreißiger Jahre, in der verschiedene enragierte Busenverehrer besonders auffallen. Ich nenne als Beispiel den Franzosen T. Tassaert, der speziell im Rahmen des Familienlebens und eines idyllischen Liebeslebens zahlreiche Gelegenheiten ausklügelte, bei denen man Frauen mit offenem Mieder oder einem tief über die Schulter herabgerutschten Hemdchen darstellen konnte. Und weiter den Engländer William Etty für dessen zärtliche Busenbegeisterung „Das badende Mädchen" in der Londoner Tate-Gallerie und die „Eva" im Louvre der Beweise genug sind.

Aus dem England derselben Zeit stammt der anonyme, aber keines weiteren Kommentars bedürftige Kupfer „Erntesegen" (Bild 327), aus Deutschland die ebenfalls anonyme Lithographie „Mädchenknospe" (Bild 329). Die Zeit des zweiten Kaiserreichs war einem begeisterten Busenkultus deshalb so günstig, weil das tiefste Dekolletée am Frauenkleid in dieser Zeit erneut in Mode kam, also ein hochgesteigerter Busenkultus sowieso dem Geiste dieser Zeit entsprach. Trotzdem erkennt man auch in dieser Zeit bei einer Reihe

von Künstlern sehr deutlich, daß ihnen diese Zeitstimmung nur die günstigen Gelegenheiten für ihre besonderen Ideale schuf. Ich nenne: Félon (Bild 184), Bargue, Charpentier, Gill, Grevin; aus etwas späterer Zeit Lejeune und Robida. Der berühmte Karikaturist André Gill, der Illustrator und Redakteur von L'Eclipse, La Lune usw., der der politischen Karikatur des ausgehenden zweiten Kaiserreichs das Gepräge gab, war im Nebenberuf auch Maler. Als solcher hat er sich an der großen Konkurrenz um ein das Wesen der dritten Republik symbolisierendes Gemälde beteiligt. Seiner robusten Sinnlichkeit konnte keine Lösung besser entsprechen, als die Symbolik des Nährens, und so malte er die Republik, wie sie in demonstrativer Pose ihre stolzen Brüste darbietet (Bild 332 u. 333). Seine sämtlichen Frauengestalten hat Gill in derselben provokanten Art aufgefaßt. Und „toujours la Pomme". Sein Zeitgenosse Félon hat sehr oft ebenso leidenschaftlich „La Poire" gemalt. Daß der Busenkultus besonders oft Ausdruck gesündester und reinster Schöpferkraft ist, beweisen aus dieser Zeit zwei ganz Große: der herrliche Courbet und Renoir, der bis ins Greisenalter jung gebliebene schwärmerischste Lyriker blühender Frauenschönheit. Daß Courbet zu den Busenmalern großen Stils gehört, davon überzeugt schon eine oberflächliche Revue seines stolzen Werkes. Zahlreiche Bilder hat er nur wegen der lockenden Pracht der Brüste gemalt. Es sind dies meist Frauen in tiefausgeschnittenen Kleidern, die ihre herrlichen Brüste wie ein wundervoll schimmerndes Gebirge den Blicken von aller Welt zeigen; noch öfters aber Frauen, die in den verschiedensten Lagen schlummern, und die nur deshalb zu schlafen scheinen, damit ihre wundervollen Brüste sich völlig ungehemmt in ihrer strotzenden Fülle entfalten können. Was ist das herrliche Gemälde „La femme à la vague" anderes als ein grandioses Schwelgen in der aufrechtstehenden Pracht reifer zitronenmäßig geformter Brüste? (S. G. III, Bild 138). Courbet malt immer die reife Frau. Seine Brüste gleichen schweren, reifen Weintrauben im üppigen Weingarten gesündester Weiblichkeit. An allen diesen Brüsten ragen die Brustwarzen wie stolze Speerspitzen empor. Das ist ein Kultus des tief atmenden Lebens, das sich mit jedem Atemzug in seiner Gesundheit erneuert. Ähnlich, aber doch ganz anders ist Renoir. Bei ihm ist alles zärtliche Verliebtheit. Dieser Meister, der wie Courbet zu den ganz Großen aller Zeiten zählt, gehört zugleich zu jenen Tiefschauenden, die wissen, daß Kunst nichts anderes als ideologisierte Sinnlichkeit ist. Im vollen Bewußtsein dieser Tatsache schuf Renoir nichts anderes als sinnlich erregte und sinnlich erregende Körper. Das ist nach seiner Meinung der Zweck aller Kunst. Man höre nur, wie er sich über diesen Punkt gegenüber einem Freunde, dem Schriftsteller Albert André äußert, der seine Gespräche mit Renoir zu einem Buche vereinigt hat. Dort liest man folgende Äußerungen Renoirs: „Es wird nichts Besseres erdacht werden können, als die nackte Frau, entsteige sie der salzigen Flut oder ihrem Bett, heiße sie Venus oder Nini." Weiter: „Ich liebe Bilder, die mich, wenn es sich um eine Landschaft handelt, auffordern, darin spazieren zu gehen, oder ist's ein Frauenbild, mir Lust machen, mit der Hand über Brust und Nacken zu gleiten. Corot brauchte sogar recht derbe Worte, um das auszudrücken." Weiter: „Man spuckte auf Ingres. Ich ließ sie reden, fand, daß Corot recht hatte, und delektierte mich heimlich am hübschen kleinen Bauch der ‚Source', und an Hals und Busen von Madame Rivière." Und dement-

331. Der Vergleich. Radierung von Ch. Chaplin

Die Geliebte André Gills

332. Gemäldestudie zu dem Bilde „Die Republik"

Die Republik

333. Gemälde von André Gill. 1872

sprechend hat Renoir auch gemalt. Sein Malen war ein tausendfaches Küssen aller Frauenreize, aber am glühendsten brannten seine Küsse, wenn er den zärtlich bebenden Frauenbusen malte. Die Zahl der Beispiele geht in die Hunderte. Neben mir liegt die Photographie seines Bildes „Diana als Jägerin" aus den sechziger Jahren; es kann als Beispiel für alle gelten, aber es gibt noch viel bezeichnendere . . . Daß ein F. Zmurko in dem Bild „Haremsschönheit" nur die ihn lockende Pikanterie zitronenförmiger Brüste malen wollte, bedarf auch keiner weiteren Begründung (Bild 334) . . .

Diese bis hierher geführte Reihe ist nur scheinbar lang, relativ und positiv müßte sie bei dem großen Umfang des Busenkultus noch viel länger sein, um auch nur eine ungefähre Vorstellung von der allgemeinen inspiratorischen Allmacht dieses Fetischs für die bildenden Künste zu geben. Trotzdem dürfte es dem aufmerksamen Leser aufgefallen sein, daß ich in dieser Reihe Namen wie Moreelse, Wille und einige andere, die mehr als viele andere jedem nur oberflächlich Informierten als Busengläubige auffallen müssen, mit keinem Worte erwähnt habe. Ich habe diese Künstler selbstverständlich mit voller Absicht nicht erwähnt. Ich habe die Erwähnung jedoch nicht deshalb unterlassen, weil ich ihren Busenfetischismus zum Teil schon in einem anderen Zusammenhang anzudeuten gezwungen war sondern deshalb, weil ich in ihnen die Künstler sehe, von denen man wirklich sagen kann, daß sie Busenfetischisten im ausgeprägtesten Sinn des Wortes sind. Ich erblicke in ihnen die Künstler, bei denen tatsächlich alles andere Körperliche und Kompositorische im Bilde nur das absolut notwendige Gerüst ist, um die besondere Schönheit des Frauenbusens in seinen verschiedenen Tatsächlichkeiten vorzuführen. Und als solche wollte ich sie auch besonders zusammenfassen. Aber natürlich auch nur als Typen. Ich betrachte als solche Typen: Moreelse, Schalcken, Greuze, Wille, Peters, und aus dem neunzehnten Jahrhundert den Franzosen Chaplin.

Daß mit einem intensiven Exhibitionismus stets auch ein sehr stark ausgeprägter Fetischismus verbunden ist, habe ich schon bei der Besprechung des Rubensschen Busenfetischismus erwähnt. Das Eine dürfte vom Andern untrennbar sein. Der Exhibitionismus ist das Mittel zur Höchsteigerung eines fetischistischen Kultus. Das Zeigen steht dabei deshalb an erster Stelle, weil durch dieses Zeigen das Was, der betreffende Fetisch, als das Gesetzgebende proklamiert wird. Das Was ist die Gottheit, das Zeigen ist der Gottesdienst. Daher dieser untrennbare Zusammenhang, dem wir immer wieder begegnen. Wir haben diesen Zusammenhang, wie vorhin gesagt, in ganz charakteristischer Weise be-

reits bei Rubens kennen gelernt; wir lernen ihn in der gleichen Weise bei Paulus Moreelse kennen, der einer der markantesten Busenfetischisten aller Zeiten ist. Über die intensive Exhibitionslust Moreelses sind wir hinreichend orientiert (S. 337) — sein Busenfetischismus ist dem ebenbürtig. Moreelse malt gewissermaßen nur Busen. Das Hauptmittel, dessen sich die leidenschaftlichen Busenfetischisten bedienen, ist die Beschränkung auf das körperlich Notwendigste, und die Vermeidung alles Ablenkenden; wer fanatisch seinem Gotte dient, dem erscheint alles andere nebensächlich. Also malen die wirklichen Busenfetischisten, wie schon gesagt, mit Vorliebe Halbfiguren. So auch Moreelse. Man vergleiche solche Bilder wie „Die schöne Hirtin", in dem er sich sehr stark an Rubens anlehnt (E. K. I, Bild 70), weiter dessen Variation „Der Blasbalg des Teufels" (Bild 1) und „Das Liebespaar". (S. G. E. I, Beilage.) Aber es gibt von Moreelse noch andere Busenbilder, die in der geschilderten Richtung ebenso charakteristisch sind. Von diesen nenne ich das relativ berühmte Porträt der Herzogin von Rohan, das sich heute in der Eremitage in Petersburg befindet. Das Porträt zeigt das Halbbild der Herzogin, d. h.: es zeigt mehr als alles andere den schönen Busen dieser Dame, der aller beeinträchtigenden Hüllen ledig mit raffiniertester Geschicklichkeit zur Schau gestellt ist. Ein Busen in Aktion als Mittel der Verführung ist in Wahrheit der ganz offen zutage liegende symbolische Sinn dieses Busenbildes. Die Herzogin legt ihren linken Arm um den Nacken eines Amors, der vor ihr steht und bereits den Pfeil auf der Sehne hat, um ihn auf sein Opfer abzuschießen: auf den, der in den Bereich dieses Busens tritt (S. G. I, Bild 130). In allen diesen Lösungen haben wir überaus deutliche Beispiele dafür, wie der gegenüber dem Weibe unternommene Vergottungsprozeß auf einen Teilreiz monopolisiert ist, und das ist eben das spezifische Charakteristikum des Fetischismus. Eine neue Note der Pikanterie, die ebenso einfach wie raffiniert wirkungsvoll ist, hat der gerade deswegen auch heute noch viel beachtete Godfried Schalcken ausgeheckt, und zwar in seinen sogenannten Kerzenbeleuchtungsstücken. Diese Bilder zeigen uns Frauen, die eine brennende Kerze in der Hand tragen, deren teilweise abgedämpftes Licht nur sie selbst beleuchtet. Ein raffiniertes spielerisches Lichtproblem mit dem Mittel des krassen Lichtkontrastes zwischen grellster Beleuchtung und dunkelsten Schatten nennen es die auf das Formal-Technische eingestellten Kunstanalytiker. Die betreffenden Bilder sind dies auch. Aber damit ist nur der äußere technische Weg angedeutet, nicht aber die geheime Triebkraft enthüllt, die auf diesem Umweg ihren Durchbruch fand und künstlerisch sublimierte Wirklichkeit wurde. Dieses wirkliche Wesen ist jedoch dadurch sehr leicht zu erkennen, daß der entstehende Kontrast immer den mehr oder weniger entblößten Busen eines jungen Mädchens in der raffiniertesten Weise sichtbar macht und alles andere in ein fast undurchdringliches Dunkel hüllt. Der schöne beleuchtete Busen, und nicht die Kerze, die die betreffende Schöne vor sich hält, wird zur eigentlichen und einzigen Lichtquelle dieser Bilder. Ein solches Lichtproblem kann nur einem leidenschaftlichen Busenfetischisten einfallen, dessen ganzes Sinnen darauf eingestellt ist, alles außer dem Busen zum Gerüst zu machen. Der Franzose Jean Baptiste Greuze, der erste Vertreter der rein bürgerlichen Kunst im achtzehnten Jahrhundert und im kontinentalen Europa ist offiziell durch seine moralischen Predigten, die er als die Aufgaben der Kunst proklamierte, berühmt geworden. In Wirklichkeit wurde er es durch die besondere Pikanterie, die dadurch in seine Bilder kam, daß sein stark ausgeprägter Busenfetischismus selbst die moralischsten Hüllen sprengte: Greuze verschiebt das Busentuch der braven Familienmutter, er läßt die Faule nicht einmal das Mieder ordentlich schließen, er läßt das Hemdchen von den Schultern einer sündhaft gewesenen Tochter Evas herabgleiten, er macht den Flor durchsichtig, den sich eine trauernde Witwe um das tief ausgeschnittene Witwenkleid legt usw. Selbstverständlich

334. Haremsschönheit. Gemälde von F. Zmurko

wurde durch ein solches Verfahren in jedem einzelnen Fall ein in jedem Lebensalter verführerisch schöner Busen sichtbar. Nur dieser, sonst nichts. Aber dieser eben stets. Und das ist das Entscheidende: für seine Wirkung und für die psychologischen Schlüsse, die sich aus seinen Bildern ergeben (S. G. II, Bild 163 u. 255). Greuze ist Moralist, und er ist es mit vollem Bewußtsein und in klarer Absicht. Seine Kunst sollte im bewußten Gegensatz zur Frivolität der Boucher und Fragonard stehen, sie sollte die Menschen erziehen und bessern, sie sollte ihren Sinn zu den echten und ehrbaren Familienfreuden leiten. Gerade weil dies die vom Künstler mit vollem Bewußtsein verfolgte Absicht war, sind seine Werke so wichtige Dokumente für die Unwiderstehlichkeit des individuellen Eros und dafür, daß die spezielle Leitlinie immer zum Durchbruch kommt. Die Art, in der dieser Durchbruch sich vollzieht, wird natürlich auch hier von der Zeit bestimmt; weil es ein Genießerzeitalter ist, weil Genießer die Kunstkonsumenten sind, darum genügte der moralische Titel vollauf. Andere Zeiten haben intensiv triebhafte Künstler zum heimlichen Austoben verurteilt; ich erinnere an den schon weiter oben gewürdigten Wilhelm Kaulbach, der die Keuschheit Gretchens deshalb so dick unterstrich, weil seine Phantasie ständig von dem Trieb angestachelt war, sich phallisch zu exhibitionieren, und weil er unverhüllt diesem Triebe nur im Geheimen fröhnen konnte . . . Die beiden nächsten der obengenannten Künster, der Engländer William Peters und der Franzose P. A. Wille, sind uns ebenfalls schon als ausgeprägte Exhibitionisten bekannt (S. 344). Als ich oben von ihnen sprach, habe ich auch bereits darauf hingewiesen, daß das verführerische Etwas, das sie im einzelnen Fall exhibitionieren, immer der schöne und jugendlich straffe Busen ist. William Peters dokumentiert seinen fanatischen Busenfetischismus in der dem ausgeprägten Fetischisten eigentümlichen Weise. Das heißt: er gibt nicht einmal bloß Brustbilder im allgemeinen Sinn, sondern er gibt überhaupt reine Busenausschnitte. Der Busen bildet nicht nur die Hauptsache, sondern fast sogar den quantitaven Hauptinhalt der betreffenden Bilder. Man vergleiche solche Stücke wie z. B. „Ein verführerischer Anblick" (S. G. III, neben S. 136), „Sylvia" (S. G. II, neben S. 128), oder auch „Belinda", das ebenfalls zu seinen in dieser Richtung importantesten Gemälden gehört (s. Beilage). Weiter vergleiche man das Spitzenbild dieses Kapitels „Wie gefällt euch das?" (Bild 319.) Wenn Peters bei diesen Bildern nicht auch auf den Kopf der betreffenden Dame verzichtet, so nur deshalb, weil es doppelt wirksam ist, wenn man nicht nur mit den Händen, sondern auch mit den Augen spricht, und weil man mit den einen die Sprache der andern wirksam unterstreichen kann. P. A. Wille betätigt seinen Busenfetischismus scheinbar nicht in derselben ausgeprägten Weise wie sein englischer Zeitgenosse Peters. Er malt auch Busenverherrlichungen im Rahmen von Ganzfiguren. Ich verweise auf das große von A. F. Dennel geschickt nachgestochene Bild „Widmung einer epischen Dichtung" (siehe Beilage). Ich verweise weiter auf das noch berühmtere Bild, die ebenfalls von Dennel gestochene „Korsettanprobe" (Fr. i. d. K. Beilage neben S. 272). Aber wenn es sich in diesen Bildern auch um großraumige Szenenstücke handelt, so ist doch jeweils die ganze Handlung so sehr auf die provozierende Demonstration des Busens eingestellt — kein einziger anderer weiblicher Reiz ist in einer Weise unterstrichen, daß er die Aufmerksamkeit ebenfalls besonders auf sich zöge —, daß durch diese absolute Konkurrenzlosigkeit auch in solchen Bildern der fanatische Busenfetischismus in Erscheinung tritt. Häufiger sind jedoch auch bei Wille die Fälle, wo er sich bei diesem irdischen Busengottesdienst ebenfalls auf die Halbfigur beschränkt. Und diese Bilder sind auch in dieser Richtung die knalligsten und die mit Recht berühmtesten geworden. Ich zitiere aus diesem Kapitel „Der Kuß der Unschuld" (Bild 328) und „La Coquette satisfaite" (Bild 325). Wenn man außerdem noch die verschiedenen Busenbilder heranzieht, die ich bereits im zweiten Band meiner Sittengeschichte von ihm vorgeführt habe — „La Curieuse", „Selbstprüfung", „Der willkommene Zeuge" und „Die Rosenkospe" (Bild 20, 97, 99, 108) —, dann muß man Wille wohl überhaupt als den Klassiker unter den Klassikern des Busenfetischismus ansprechen. Es ist für den, der das Wesen derartiger Triebe kennt, zwar gar nicht unbegreiflich, aber es ist gleichwohl der Erwähnung wert, daß Wille sozusagen bis zu seinen letzten Atemzug nur dieses eine Ideal kannte und ihm auch bis dahin huldigte. Wille ist relativ alt geworden. Er ist im Jahre 1821 im Alter von dreiundsiebzig Jahren gestorben. Aber im Jahre 1819 oder 20 ist noch die Radierung „Les vieux amateurs" von ihm erschienen, deren ganzer stofflicher Inhalt in dem Lechzen und Balgen alter Lüstlinge besteht, die nach dem Anblick und dem handgreiflichen Genuß junger schöner Mädchenbrüste gieren. Willes stoffliche Lösungen, die Neugierige, die vor dem Spiegel sitzt und prüfend der Form und Schönheit ihres enthüllten Busens im Spiegel nachspäht, die kokette Schöne, die die Knospen ihres jungen Busens mit einer danebengehaltenen Rosenknospe vergleicht usw. — diese Lösungen trafen derart den Geschmack der Zeit und den anderer gleichgestimmter Künstler, daß sie vielfach auch von anderen wiederholt und variiert wurden. Ich begnüge mich damit, auf den kleinen Stich „Belauscht" von Eisen (S. G. II, Bild 100) und auf das große Blatt „Der Vergleich mit der Rosenknospe"

König Kandaules zeigt sein Weib

Gemälde von Jakob Jordaens. Museum, Stockholm

von Saint-Aubin (S. G. II, Bild 95) zu verweisen ... Noch nicht erwähnt wurde in diesem Band der Franzose Ch. Chaplin, der schon unter den Gestaltern des weiblichen Exhibitionismus ebenfalls hätte angeführt werden können. Chaplin kann als der vollendetste Typ des Busenfetischismus im neunzehnten Jahrhundert und zur Zeit des zweiten Kaiserreichs gelten. Er steht als Künstler hinter den Frivolen des achtzehnten Jahrhunderts weit zurück, obgleich er es zum Hofmaler Napoleons III. gebracht hat und als solcher die Tuilerien und das Elysée ausmalen durfte. Aber dieser Rang war es nicht, der ihn weltberühmt machte, denn das war er Jahrzehnte hindurch tatsächlich, sondern einzig sein ausgesprochener Busenfetichismus, der ihn immer neue Variationen erfinden ließ, um „Das beliebteste Spielzeug der Männer" unter den Titeln „Die ersten Rosen", „Sommerblumen", „Die letzten Rosen" usw. pikant zu gestalten. Es sind stets elegante Damen in den entsprechenden Lebensaltern, die ihre enthüllte Busenherrlichkeit durch Sträuße von mehr oder weniger erblühten Rosen symbolisch charakterisiert bekommen. Auch in diesen Bildern handelte es sich stets um Halbakte und um direkte Busenbilder (S. G. III, Bild 93 und 174). Die Bilder Chaplins machten nicht nur die Runde durch alle internationalen Kunstausstellungen, sondern sie wurden außerdem und überall in zahlreichen lithographischen und anderen technischen Nachbildungen in sehr großen Auflagen in den Teil des Bilderhandels gebracht, wo der kleine Mann seine Kunstbedürfnisse befriedigt. Chaplin ist auch der erste Gestalter des nach ihm mehrfach wiederholten Motivs, das uns eine junge Frau in ihrem Boudoir zeigt, wie sie vor einer Statue der medizeischen Venus die eigene Busenpracht kokett mit der der antiken Göttin vergleicht (Bild 331) ...

Zum Schluß dieses Kapitels möchte ich mich gegenüber solchen Künstlern wie Rops, Robida, Willette und Heilemann damit begnügen, sie nur noch mit den Namen zu registrieren. Ich habe von ihrer Busenbegeisterung bereits weiter oben so deutlich gesprochen, daß es sich an dieser Stelle erübrigt, nochmals auf diese Künstler im Einzelnen zurückzukommen. Ich füge nur noch das Eine ergänzend hinzu, daß bei einem Rops (vgl. auch S. 80) und vor allem bei einem Ernst Heilemann der Busenkultus von so ausgesprochener Art ist, daß beide sogar unter die hier zuletzt aufgeführten ausgeprägten Busenfetischisten rubriziert werden könnten. Im allgemeinen verweise ich noch auf die folgenden Bildbelege: 4, 8, 9, 21, 29, 36, 39, 40, 53, 54, 56, 62, 75, 76, 107, 108, 114, 126, 144, 161, 167, 170, 175, 181, 182, 183, 186, 196, 198, 201, 205, 215, 220, 221, 239, 240, 249, 256, 279; ferner die Beilagen neben S. 80, 152 184 und 192. Außerdem W. H. I u. II Bild 38, 110, 216, 308 und neben S. 330, 360 u. 616; W. H. III Bild 68, 97, 109, 111 und neben S. 104.

*

335. Schlafende Venus. Kupferstich nach einem Bilde von Boucher. Um 1790

Zehntes Kapitel

Das zweite Gesicht

Von allen körperlichen Fetischen ist der an jene Reize geknüpfte, die der Venus Kallipygos ihren Namen geben, der auffälligste. Er ist dies deshalb, weil sein Mittel in der Sichtbarmachung durch Übertreibung im Quantitativen besteht, die ständig auffällt und auch ständig auffallen soll. Gewiß spielt beim Bein- und beim Busenfetischismus die Fülle ebenfalls eine Rolle. Aber diese Fülle darf sich über eine sehr enge Grenze nicht ausdehnen. Dicke Waden und große Brüste gelten direkt als unschön; bei ihnen mindert obendrein die Überschreitung eines bestimmten Volumens in den meisten Fällen die erotische Wirkung. Aus diesem Grund geht keine einzige Zeit

über ganz bestimmte Grenzen der Übertreibung des Busens hinaus, auch nicht Zeiten, die einer an sich stolzen Busenfülle huldigen, wie z. B. die Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, wo man im Körperlichen den größten Ausmaßen begegnet. Ganz anders beim Kultus des sogenannten zweiten Gesichtes, dessen plastische Reize für zahllose Männer unendlich viel anziehender und seelisch viel inspirativer sind als das edelste und geistvollste Antlitz. Gegenüber dem zweiten Gesicht führt die Begeisterung nicht selten selbst zur Überschreitung aller natürlichen Grenzen. Ich verweise als Beleg auf die groteske Mode der Wulstenröcke, auf die drei berühmten Reifrockperioden und in der neueren europäischen Geschichte auf die nicht minder groteske Mode der künstlichen Culs. Alle diese Moden sollten im Grunde nichts anderes symbolisieren und ideologisieren als die anziehende Wirkung stolz gewölbter Lenden; sie stellten nichts anderes dar als deren öffentliche Proklamierung als zugleich imponierendste weibliche Schönheit. Angesichts der Tatsache, daß der Kallipygoskultus zuzeiten ebenso offiziell betrieben wird wie der Busenkultus, muß man daran erinnern, daß die Bewunderung gegenüber ausladenden und schön gewölbten Lenden einer durchaus gesunden Naturanschauung entspricht. Nur eine Frau mit geräumigem Becken bietet dem keimenden menschlichen Leben die nötigen Voraussetzungen für die günstigste Entwicklung, genau wie nur eine Frau mit gut entwickelten Brüsten den ebenso wichtigen Mutterberuf des Stillens voll erfüllen kann. Als ästhetische Form eines geräumigen Beckens ergibt sich von selbst eine hervorspringende Rundung der Lenden. Die schöngeformten Lenden und der schön geformte Busen sind also absolute Zweckschönheiten; das aber ist das Wesen und der einzig zuverlässige Maßstab dafür, ob es sich um eine gesunde oder um eine ungesunde Ästhetik handelt. Weil schöpferische Zeiten immer als gesunde anzusprechen sind, darum begegnet man auch speziell in solchen Zeiten stets dem Kultus des vollen, des reifen, des üppigen Weibes, d. h. diese ist in solchen Zeiten das Klassenideal der Besitzenden. Diese Anschauung wird noch dadurch gefördert und gestützt, daß Fülle und Üppigkeit zugleich der adäquateste, wenn auch primitivste Ausdruck des Reichtums sind. Die üppige Frau symbolisiert ebensosehr die Frau, die nichts zu arbeiten braucht.

Venus bei der Toilette

336. Französischer Kupferstich von J. Boutillard nach einem Gemälde von J. Palma

Wenn der Busen zum edelsten und erhabensten Geschlechtssymbol des

Weibes erhoben wurde, so wurden die Lenden zu dem wollüstigsten gestempelt. Natürlich geschah dies nichts weniger als willkürlich. Es resultierte aus den engen und intimen Beziehungen der Lenden zur Geschlechtserfüllung, also zum Geschlechtsakt, weiter daraus, daß sie sogar gewissermaßen ein Teil der direkten Geschlechtszone sind, genau so wie der Oberschenkel. Aus diesem Grunde wiederum ist der Kultus, der ihnen gezollt wird, ein ewiger, einer, bei dem es niemals eine Unterbrechung gibt, der, worauf ganz besonders hinzuweisen ist, mit Begeisterung auch in jenen häufig wiederkehrenden Epochen gepflegt wird, in denen es nach dem herrschenden Schönheitskodex für bäurisch gilt, ausladende Hüften und Lenden zu haben. Der einzige Unterschied besteht darin, daß in solchen Zeiten dem Kallipygoskultus nicht offiziell gefrönt wird. Aber inoffiziell, individuell wird ihm bei der Liebeswahl auch in dieser Zeit genau so oft und genau so inbrünstig gehuldigt. Aus diesem Grunde muß man zwischen einem erotischen und einem zeitlichen Schönheitsideal unterscheiden. Das erste ist das ewige, das zweite ist das wandelbare. Das zweite kann sich zuzeiten mit dem ersten decken, und es deckt sich sehr oft mit ihm, es kann aber auch in allen Graden davon abweichen, und es weicht von ihm jeweils in demselben Grade ab, in dem sich das Klasseninteresse der herrschenden Klasse in einer anderen Richtung bewegt. Aber wenn die Zeit auch im Körperlichen die nur sanft gewölbte Linie, ja sogar das Lineal und das Brett an Stelle der weit ausbiegenden Kurve dekretiert und die Mode dementsprechend formt und bestimmt, — inoffiziell und unbeirrt regiert, wie gesagt, durch alle Zeiten das ewig sich gleichbleibende erotische Schönheitsideal, dessen wollüstigste Nuance schön und stark gewölbte Lenden sind, es regiert gleich einem heimlichen Kaiser, der über den männlichen Eros herrscht. Der sicherste Beweis dafür ist dieser: wenn eine Frau mit reifen und stolzen Formen auf der Straße vorübergeht, dann bleiben zu allen Zeiten die Männer wie angewurzelt stehen und schauen ihr fasziniert nach. Solche Frauen sind es, denen bei keinem Ausgang die heimlichen Begleiter fehlen, und mögen sich die betreffenden Frauen noch so zurückhaltend benehmen. Das sind auch die Frauen, die immer zehn Freier an einem Finger haben und die niemals sitzen bleiben, auch wenn sie noch so wählerisch sind. Abgesehen von den materiellen Gründen, zu denen natürlich auch die des Standes gehören, werden aus keinem anderen Grund so viele Frauen zur Liebsten und zur Gattin erkoren, als weil ihre rückwärtigen Reize besonders wollüstig geformt sind. Das gilt gegenüber allen Nationen und zu allen Zeiten. Sie sind der unwiderstehlichste „Schwan kleb' an".

Wie jede Allgemeinstimmung sich in volkstümlichen Redensarten, Sprichwörtern, Volkserzählungen usw. auswirkt — also nicht bloß im individuellen Fetischismus —, so auch die intensive erotische Reizwirkung schöner Lenden. Sprichwörter und Volkserzählungen drücken in reicher Fülle und in allen Mundarten dasselbe aus, was ich hier geschildert habe. Hier nur einige wenige Beispiele, die aber in ihrer Eindeutigkeit ausreichen. Im Sprichwort heißt es: „Ein schöner Hinterberg ist wie ein mächtiger Magnetberg, dem kein Mann ausweichen kann, er zieht Jünglinge und Greise gleich mächtig an." „Ein schöner Hintern hat die meisten Freier." „Ein schöner Hintern ist die begehrteste Mitgift". Und viertens „Ein großer Weiberhintern wiegt oft schwerer als ein großer Sack Gold". Im Rahmen der Volkserzählung wird der gleiche Gedanke, daß die kallipygischen Reize die begehrteste Mitgift des jungen Mädchens seien, in der kürzesten Form durch die folgende kleine Erzählung aus dem Volksmund, die einer Schwanksammlung des sechzehnten Jahrhunderts belegt:

„Zu Syrakusa sind zwei Bauernmägde und Schwestern gewesen, die haben sich nicht vergleichen können, indem eine jede den schönsten Podex haben wollen, und sich deshalb immer gekissen; endlich werden sie eins, sie wollen ihre Podexe einem jungen Gesellen weisen, der sollte den Ausspruch tun, welche den schönsten hätte, und dabei wollten sie beruhen: Wie sie nun auf der Straßen, kommt ein lediger Kerl aus der Stadt, den packen sie an, und bitten, er solle ihre Steiße besehen, und doch sagen,

Schlummernde Venus. Kupferstich von F. Aliamet nach einem Bilde von F. La Moine

338. Asteria. Kupferstich 17. Jahrhundert.

welche unter ihnen Schwestern den schönsten habe; der Kerl läßt sich erbitten, besiehet solche wohl gegen einander, und fället endlich das Urteil, die älteste habe den schönsten, verliebt sich auch von Stund an in sie, gehet wieder heim in die Stadt und wird krank, offenbarte es aber seinem Bruder, was er gesehen, und wie er die Person gerne heiraten möchte: dem Bruder wird das Maul wässerig, läuft auch an den Ort, und betrachtet die andere Schwester, welche ihm so wohl gefallen, daß er des Bruders Krankheit auch bekommt, endlich haben die beiden Brüder die zwei Schwestern zu Weibern genommen. Wie diese Bauers-Mägde nun in die Stadt kommen, und bürgerisch worden, sind sie nur Callipygae, Schönärsche oder Rhön-Vetzer, genannt worden, und weil sie zu Reichtum kommen, haben sie einen Tempel gebaut und der Venus geheiligt, welche sie Callipygam oder die schön-ärschigte Venus genannt haben ..."

Diese in verschiedenen Sprachen wiederkehrende Erzählung soll zugleich die Tatsache belegen, daß die meisten Frauen auf derartige Schönheiten, wenn auch nicht offen, so doch jedenfalls heimlich, ebenso stolz sind, wie auf den Besitz eines schönen Busens, was in der Tat genau so die Regel ist, wie es selbstverständlich und natürlich ist. Jede Frau weiß eben schon instinktiv, worin die besonderen körperlichen Vollkommenheiten des weiblichen Geschlechtes bestehen. (Vgl auch S. 82)

In solchen Zeiten, die auch in der sogenannten „besseren" Gesellschaft dem Wort die Deutlichkeit zugestehen, begegnet man derartigen Hymnen nicht bloß im Volksmunde, sondern auch in der Kunstdichtung. Darum findet man in den gesammelten Gedichten des vielgelesenen Alex Piron auch Verse wie die folgenden:

L'aimable cul de Briseis,
N'a point de parail ni de prix,
Plus rond qu'une boule d'yvoire,
Le croira qui voudra le croire,
J'en ai presque mes sens ravis;
Mon coeur de joie en est épris,
Et j'ai toujours dans ma mémoire
L'aimable cul.

Celui de la Reine des Ris
Mille fois plus blanc que les lis,
Couronné de grace et de gloire,
N'est pas si vanté dans l'histoire,
Que le sera dans mes écrits
L'aimable cul.

Christian Dietrich Grabbe bringt in seinem kraft-genialischen Erstlingsdrama, dem „Herzog Theodor von Gothland" folgende Zeilen, in denen der Heerführer Irnak die Reize einer Soldatendirne unter anderem so schildert:

Berdoa: „Was treibt sie denn?" — Irnak: „Sie melkt die Männer!" — Berdoa: „Sie war damals recht üppig schön, Ist sie es noch?" — Irnak: „Wo sie vorbeigeht, springen die Hosenknöpfe los." — Berdoa: „Wenn sie nur fett ist." — Irnak: „Ihr solltet ihren weißen, blühenden Nacken, auch ihren vollen Hintern, auf dem sie doch so häufig liegen muß, und ihre vollen Arme sehn ..." (Die ganze Stelle siehe S.-G. E. III., S. 276). Diese wenigen Beispiele mögen genügen, ihre Zahl ließe sich endlos vermehren.

Nun ist aber die Frage, ob solche individuellen Produkte ebenfalls der Ausfluß des allgemeinen Kultus sind, der den Reizen der Venus Kallipygos entgegengebracht wird, oder ob man es hier schon mit ausgeprägten fetischistischen Äußerungen zu tun hat. Das kann natürlich nur von Fall zu Fall entschieden werden. Ich glaube jedoch, daß man nicht fehl geht, wenn man bei den meisten derartigen Fällen auf das Vorhandensein einer direkten fetischistischen Neigung schließt. Und zwar deshalb, weil dem Kultus des schönen Hintern auch in den freiesten Zeiten in der Sprache niemals in dem Grade offiziell gefrönt werden konnte, wie etwa dem schönen Busen, und zwar wegen seiner engeren Beziehung zum Geschlechtsakt und zur direkten Geschlechtszone. Wer also in irgendeiner Form ekstatisch begeistert diesen Reizen huldigt, ist mit seinem Eros auch besonders stark an sie gefesselt. Es gibt natürlich eine ganze Reihe literarischer Dokumente, die ohne weiteres und mit absoluter Sicherheit auf eine

fetischistische Grundlage schließen lassen. Auch hierfür mögen einige wenige Beispiele genügen. Eine fetischistische Grundlage scheint mir unbedingt bei dem unbekannten antiken Verfasser der folgenden Zeilen vorzuliegen:

„Schiedsrichter war ich über die Hinterbacken dreier Schönen: sie hatten mich nämlich selbst zum Richter bestellt, mir zeigend den nackten Glanz ihrer Glieder. Der einen Popo, mit runden Grübchen gezeichnet, blühte in strahlendem Glanz und zarter Weichheit; der anderen schneeweißes Fleisch rötete sich, wenn sie die Beine spreizte und war von tieferem Purpur als die Rose; der dritten Popo war wie das Meer, wenn es von leichten Wogen gekräuselt wird, von selbst erzitternd auf zarter Haut. Hätte jener Richter über Göttinnen diese Popos gesehen, er hätte die andern nicht einmal mehr anblicken wollen!"

Dieselbe inspirierende Einstellung ist bei dem deutschen Verfasser des erotischen Romans „Siegwart" vorhanden. Dieser Roman aus dem achtzehnten Jahrhundert beginnt mit dem folgenden Dithyrambus:

„Ach, himmlische Charlotte, lassen Sie mich zu Ihren Füßen sterben! Der bloße Anblick Ihrer Reize setzt meinen Geist und meine Seele in Entzücken. Ein Rücken, tausendmal schöner als der Dianens! Hemisphären, die Götter zur Liebe reizen müssen . . ."

Wer in den ersten fünf Zeilen dermaßen literarisch ejakuliert, enthüllt damit unbedingt den Hauptkontakt seines Eros. Von Verlaine gilt das gleiche; ich zitiere von ihm die folgenden Verse, die ich einmal irgendwo abgedruckt fand:

Ein blonder Kopf, der leicht im Rausch der Wollust bebt,
Ein Hals, der schwellend über schöne, volle Brüste
Und ihrer Knospen rings gerötet Paar sich hebt,
Ein sanftes Hügelland der Sockel dieser Brüste,
Zwei Beine, hoch gereckt und zitternd. Und geneigt
Auf sie ein knieend Weib, zu holder Tat gewillt
— Die Liebe heischt die Tat! — den Göttern nur das Bild,
Das strahlend weiße zeigt, des Steiß's...
O Steiß des Weibes! Du Held und siegesfroher Herr
Des Männersteißes du, ob keusch, ob mannbar er,
Dir Ehre, Heil und Ruhm! Dir aller Steiße Kron!

Im Original der glutvollen Verlaineschen Lyrik setze ich noch die folgenden sieben Zeilen her:

Et maintenant aux Fesses!
Déesses des déesses,
Chair de chair, beau de beau,
Seul beau qui nous pénètre
Avec les seins, peut-être,
D'émoi toujours nouveau,
Pulpe dive, alme peau!

339. Das zweite Gesicht. Kupferstich nach einem Bild von Boucher

In solcher Weise kann man nur von dem schwelgen, was einem das Allerheiligste ist. Besonders aufmerksam gemacht sei auf die homosexuelle Note Verlaines, die in diesen Zeilen ganz unverhüllt zum Ausdruck kommt.

Im Anschluß hieran sei erwähnt, daß verschiedene Sexualwissenschaftler in einem ausgeprägten Gesäßfetischismus zugleich den Ausfluß einer besonders starken homosexuellen Komponente erkennen wollen. Die sichere Bestätigung derartiger Zusammenhänge wäre sehr wichtig, denn sie würde uns zu sehr fruchtbaren Aufschlüssen führen. Weil sich in der Homosexualität zugleich die von Wilhelm Fließ endgültig festgestellte Bisexualität alles Lebenden auswirkt — ich verweise u. a. auf die von diesem Forscher enthüllte Bedeutung des Linkshändertums bei beiden Geschlechtern —, und weil die Künstler von allen Menschen in der ausgeprägtesten Weise bisexual veranlagt sind — alle wirklich künstlerischen Naturen sind physiologisch „linksbetont" —, so wäre damit direkt physiologisch bedingt, daß der Gesäßfetischismus in den objektiven Künsten nicht nur vereinzelt festzustellen, sondern gewissermaßen eine Dominante sein müsse. Daß er dies in schöpferischen Zeiten auch tatsächlich ist, kann gar keinem Zweifel unterliegen. Die im folgenden zusammengestellten Beispiele werden dies ausreichend belegen. Daß es sich aber im Kallipygoskultus um eine ewig in der Kunst anklingende Dominante handelt, das beweisen zum mindesten solche Zeiten wie die Gegenwart, die im allgemeinen den Gesäßfetischismus nicht offiziell proklamiert, die aber eine ganze Reihe Künstler und Kunstwerke aufzuweisen hat, in denen dieser Fetischismus ebenso kühne Orgien feiert, wie je; — vielleicht wäre damit außerdem erwiesen, daß auch unsere Zeit der Auflösung in ihrem Kern ebenfalls eine schöpferische Zeit ist. Und wahrscheinlich ist sie dies auch; vielleicht sogar in ganz besonderem Grade. Die Umwälzung in Rußland ist eine der allergewaltigsten Schöpfertaten der ganzen Weltgeschichte. Und daß es sich in ihr nur um den ersten Akt eines geschichtlich fällig gewordenen Weltdramas handelt, an dessen Ende ein ganz neues Europa, ein ganz neuer Orient stehen wird, dafür sprechen hundert deutliche Zeichen.

*

Für den Maler ist es überaus einfach, seiner Begeisterung für die plastischen Reize der Venus Kallipygos zu frönen. Er braucht nur der Darstellung des weiblichen Rückenaktes in seinen mannigfachen Möglichkeiten zu frönen. Ebenso einfach kann er es, indem er solche Stellungen und Verkürzungen des weiblichen Körpers wählt, die ganz von selbst dazu führen, daß sich die Lendenpartie als der Hauptinhalt des betreffenden zeichnerischen oder malerischen Motivs präsentiert. Natürlich läßt nicht jeder weibliche Rückenakt auf einen ausgeprägten Gesäßfetischismus bei seinem Schöpfer schließen. Aber wenn man feststellen kann, daß ein Maler mit besonderer Vorliebe weibliche Rückenakte gestaltet, oder wenn er mit derselben Vorliebe für seine Darstellungen des Weibes Stellungen wählt, bei denen die Lendenausladung möglichst outriert in Erscheinung tritt, oder überhaupt zum zwangsmäßigen Blickpunkt des weiblichen Körpers und womöglich eines ganzen Bildes wird — man denke an das berühmte Bild „Venus und Cupido" von Velasquez (S.-G. I, Bild 89), an die bekannte Radierung des Stauffer-Bern und an ähnliche Werke —, dann hat man es stets mit einem Anbeter der rückwärtigen Reize des Weibes zu tun. Beim Bildhauer begegnet man ebenfalls einer sehr einfachen, aber doch ganz charakteristischen Form der Selbstentlarvung in diesem Punkt. Bei ihm kann man nicht nur dann auf dieselbe erotische Leitlinie schließen, wenn er mit Vorliebe Frauen auf der Seite oder auf dem Bauche liegend zeigt, so daß die kalligypischen Wölbungen ganz von selbst zur provokatorischen Hauptsache der betreffenden Plastik werden — vergleiche z. B. das liegende Mädchen von Schadow in der Berliner Nationalgalerie —, sondern noch mehr dann, wenn er seine an sich gar nicht fetischistisch übertriebenen Rundplastiken bei der Aufstellung so arrangiert, daß dem Beschauer in erster Linie diese Reize entgegenprallen, wenn gerade sie in die günstigste Beleuchtung gerückt sind, wenn sie bei der vorteilhaftesten Betrachtung den natürlichen Blickpunkt der betreffenden Plastik bilden, und wenn ein ebenso

Schlummernde Venus

Französischer Kupferstich von Cazenave nach einem Bilde von Regnault. 1800

günstiges Betrachten von vorn durch die Aufstellung unmöglich gemacht ist. Das ist nämlich ein überaus häufig angewandter Trick, dem man in jedem Museum und noch häufiger in den Ausstellungen, wo die Künstler bei der Aufstellung mitwirken, zu begegnen, Gelegenheit hat. Die derselben Leitlinie folgenden reproduzierenden Künstler, also z. B. Kupferstecher, haben ebenfalls mehrere billige Möglichkeiten. Sie tun ihrem inneren Drang dadurch Genüge, daß sie bei einer Wiedergabe weiblicher Rundplastiken diese stets von der Seite oder vom Rücken zeigen, und außerdem, soviel es geht, von unten, damit die auf diese Weise künstlich herbeigeführten Verkürzungen der Gliedmaßen zu einer outrierten plastischen Wirkung der Lenden führen. Ein wirklich klassischer Beleg hierfür ist der Stich „Asteria" (Bild 338) aus dem siebzehnten Jahrhundert, der nach einer gleichnamigen Plastik hergestellt ist, die in gleicher Ebene gesehen, eine derartige kallipygische Übertreibung gar nicht an sich hat. Ein etwas weniger drastisches aber dennoch gleichartiges Beispiel zeigt der italienische Stich von Marchetti nach der bekannten Gruppe „Die drei Grazien" von Canova (W.-H., Bild 20). Daß diese Gruppe vom Stecher auch von einer ganz anderen Seite hätte aufgefaßt werden können, und mit einem ganz anderen Blickpunkt, bedarf keiner weiteren Begründung; also beherrschte ihn eine ganz bestimmte erotische Absicht. Der enragierte gesäßfetischistische Künstler begnügt sich natürlich in den meisten Fällen nicht bloß mit dem geschickt arrangierten Zeigen, er unterstreicht auch, sei es bewußt oder unbewußt, durch Übertreiben im Volumen das, was er zeigen will und worauf er die Aufmerksamkeit konzentrieren möchte, d. h. worauf seine eigene Aufmerksamkeit während des Produktionsprozesses konzentriert war. Die meisten der hier vereinigten Bilddokumente belegen dies.

Um das Gesamtbild sowohl zu vervollständigen, als auch um es zu klären, muß noch eine weitere Tatsache registriert werden. Weil der Einzelne, wie wir schon aus dem ersten Teil wissen, auch mehreren Leitlinien folgen kann, was als Folge der Bereicherung unseres Sinnenlebens anscheinend auch der häufigere Fall ist, darum huldigten die Betreffenden auch mehreren Fetischen. Infolgedessen begegnet man mannigfachen Kombinationen. Denen zwischen dem kleinen Fuß und der engeschnürten Taille, und denen zwischen dem Bein und dem Busen sind wir bereits begegnet. Die häufigsten Fetischkombinationen sind jedoch die zwischen dem Busen und den Lenden. Zahlreiche Busenfetischisten huldigen mit gleich großer Inbrunst den Reizen der Venus Kallipygos. Es sind das speziell die

Der Sturz über die Kellertreppe

340. Kupferstich von Thomas Rowlandson

341. Die Bestrafung „gefallener" Mädchen im Frauengefängnis. Aquarell von Etienne Béricourt. 1784

Individuen, die im allgemeinen der wollüstigen Fülle gegenüber der blumenhaften Schlankheit den Vorzug geben. Einer solchen auf die allgemeine Fülle der Formen eingestellten Wunschphantasie entspricht ebensosehr ein voller Busen, als auch ein stark ausladendes Lendenpaar. Solche Künstler unter den bereits genannten, die hier in Frage kommen, sind z. B.: Rubens, Fragonard, Rowlandson, Schall, Ramberg, Wiertz, Rops, Willette, Heilemann, Renoir und ähnliche. In welch exzessiver Weise ein Künstler wie Rubens den Schönheiten des üppig-strotzenden Busens huldigt, haben wir hinreichend kennen gelernt; wenn man aber solche Bilder wie „Die drei Grazien" im Prado in Madrid, den „Raub der Töchter des Leukippos" in München und „Die sitzende Venus" in Antwerpen sich anschaut, dann will einem manchmal scheinen, als könne auch seine Begeisterung für das weibliche Rückenende kaum viel ausladender sein, ohne ins Widernatürliche zu verfallen. Das Gleiche gilt für einen Rowlandson. Dieser Künstler, für den es den häßlichen Busen überhaupt nicht gibt, konstruiert andererseits Dutzende von Malen die vergnüglichsten Unglücksfälle: Frauen, die steile Treppen herabstürzen, die aus dem Wagen geschleudert werden, die steile Hügel unversehens herabkollern usw. Aber das einzige „Unglück" all dieser weiblichen Stürze in die Tiefe besteht darin, daß die rückwärtigen Schönheiten der betreffenden Frauen in natura und in der wirkungssichersten Weise sichtbar werden (Bild 340; sowie E. K. I., Beilagen neben S. 272 und 312). Angesichts solcher Dokumente läßt sich eine besondere Begeisterung für diese Reize unmöglich verkennen (vgl. auch Bild 257). Für die sämtlichen vorhin genannten Künstler ließen sich gleich beweiskräftige Belege beibringen.

Weil es aber unter jeder Art Menschen, unter den schöpferischen wie unter den nichtschöpferischen, tatsächlich auch solche gibt, die wirklich nur einer einzigen erotischen Leitlinie folgen und deren ganzes Sinnen und Fühlen nur an einen einzigen Fetisch geknüpft ist, so begegnet man dem Gesäßfetischismus auch gänzlich isoliert. In diesen Fällen erlebt man es, daß alle anderen Körperreize ganz in den Hintergrund gedrängt sind, so daß eben nur die Reize der Venus Kallipygos sichtbar und fühlbar in Erscheinung treten, — „gleich einem herrlich erstrahlenden Vollmond", wie es in „Tausend

und eine Nacht" heißt. Weil der Gesäßfetischismus bei seinem Kultus immer mit den Mitteln der Vergrößerung arbeitet, so droht hier stärker als bei jedem anderen Fetisch die Gefahr, daß das künstlerische Gleichgewicht gestört wird. Hemmungslose Gesäßfetischisten finden darum schwerer als ebenso hemmungslose Bein- und Busenfetischisten die Kraft zu dem unentbehrlichen Grad der Harmonie im Gesamtwerke. Jede Grenze zu überschreiten und dabei dennoch ein einheitliches, harmonisches Kunstwerk zu formen, das gelingt bei dieser Veranlagung nur den Gestaltungskräftigsten . . .

Wenn nicht das älteste bekannte Kunstdokument des Gesäßfetischismus — die prähistorische Venus von Willendorf in Niederösterreich ist bis heute das älteste —, so doch das berühmteste ist die griechische Statue der Aphrodite, die von diesem Körperteil ihren Namen hat: „Venus Kallipygos", die Venus mit dem schönen Hintern. Der Schöpfer dieses herrlichen Werkes, das in einem römischen Kaiserpalast aufgefunden worden ist, und von dem das Original heute im Museum von Neapel steht, ist unbekannt; und man kennt meines Wissens auch keine anderen Werke, die ebenfalls von diesem Künstler stammen könnten. Aber dieses eine reicht vollkommen aus, um die Überzeugung zu rechtfertigen, daß der betreffende Künstler in diesem Werk seine spezielle und eine ganz intensive Wunschphantasie gestaltet hat. Indem er seine Venus nicht nur merkbar mit dieser besonderen körperlichen Schönheit ausgestattet hat, sondern indem er sie selbst und zwar in der pikantesten Weise im Anblick dieser speziellen Schönheit schwelgen läßt, sagt er durch ihren Mund und durch ihre Augen: Das ist das Schönste am Weibe, nichts kommt dem gleich (E. K. I, Bild 7).

Wie stark dieser Kultus im alten Hellas florierte, das beweisen uns noch mehrere ganz große plastische Kunstwerke. Ich erwähne nur noch den Aphroditetorso im Syrakusaner Museum, bei dem die untere Rückenpartie noch viel outrierter hervortritt, indem die Göttin leicht nach vorn gebeugt ist und das über die Hüften hinabgestreifte Hemd gleichsam einen direkten Rahmen für die beiden gewaltigen Hemisphären bildet. Das Gleiche belegt außerdem jeder beliebige Blick auf die berühmten griechischen Vasenmalereien. Fast immer sind die dargestellten Weiblichkeiten in sehr erkennbarer Weise mit diesen Reizen versehen. Jedenfalls ist deren wollüstige Linie unendlich deutlicher herausgearbeitet, als etwa die wollüstige Betonung des Busens. Auch die spezielle Art der Darstellung des Geschlechtsaktes, die die outrierteste Wölbung der Lenden sehen läßt und die besonders bevorzugten Stellungen des Geschlechtsaktes sind für alles dies ebenso bezeichnend. (Man vergleiche von den Abbildungen des vorliegenden Bandes Bild 5, 7, 8,

342. Herzog von Wellington und seine Geliebte. Lithographie von Bouchot.

11—14, 18—20). . . . Ich hole meinen nächsten Beleg gleich aus der Renaissance. Daß der weiter oben schon in einem anderen Zusammenhang besprochene Hans Baldung Grien immer und immer wieder Hexenbilder malte und zeichnete, das hat natürlich seinen ganz besonderen Grund. Und zwar einen, den man keinen Augenblick übersehen kann. Denn die mannigfachen verzwickten Stellungen, in denen Baldung seine schönen Hexlein vorführt, führen regelmäßig dazu, daß die Wölbungen am unteren Rückenende in der plastischsten Weise wirksam werden. Kurz und deutlich gesagt: Hans Baldung wollte nur den für jene Zeit passablen Grund haben, der es ihm gestattete, gerade diese Wölbungen in ihren provozierendsten Erscheinungsmöglichkeiten gestaltend zu genießen (siehe Beilage u. S.=G I, Beilage neben S. 120 u. 488). Hierzu eignet sich tatsächlich kein Motiv besser als das angebliche Hexentreiben, denn Hexen sind bei ihren Manipulationen nackt, Hexen kann man ganz naturalistisch auffassen, und Hexen sind bei ihrem mysteriösen Treiben naturgemäß zu den verzwicktesten und seltsamsten Stellungen gezwungen; die gefährlichsten Hexen sind obendrein die jungen und die hübschen. Also kompromittiert man sich gar nicht, wenn man derart schlau den Frommen eine Nase dreht. Um noch einen anderen deutschen Künstler jener Zeiten zu nennen, den dieselbe Sehnsucht elektrisierte, sei auf den Österreicher Daniel Fröschel verwiesen. Wenn Eva in einer derartigen Weise „vom Rücken angesehen wird", dann erscheint dieser Rücken wohl oder übel eben als das interessanteste Motiv für den betreffenden Künstler (Bild 94). Das Gleiche gilt von dem älteren Cranach, wenn dieser seine sächsischen Göttinnen sich so winden und drehen läßt, daß immer auch diese Schönheit besonders auffällig wird. Man vergleiche das Beispiel seiner drei Grazien in der Karlsruher Gemäldegalerie. Mit diesen drei Meistern sind die aus dieser Zeit hervorstechendsten Vertreter des Kallipygoskultus natürlich noch lange nicht erschöpft. Mit absolut ausreichender Begründung kann man z. B. auch die folgenden ins Feld führen: Raffael, Jakob Palma (Bild 336), il Padovanino (W.=H. I., Bild 44), Tintoretto, Aldegrever, Beham und ganz besonders Dürer. Bei dem Letzteren denke man neben verschiedenen anderen nur an die folgenden Radierungen: „Das große und das kleine Glück", „Die vier Frauen" und „Amphitrite" (W.=H. I., Bild 36 und neben S. 104). Aber da gerade dieser Fetisch wegen seiner Kompromittierlichkeit, die wenigstens seiner realistischen Verehrung in sehr vielen Zeiten anhaftet, immer noch viel mehr als jeder andere verschleiert wird, so möchte ich mich speziell bei ihm auf jene Vertreter beschränken, die gar kein Hehl aus ihrer besonderen Begeisterung für diese Reize machen. Zu diesen gehört z. B. Jakob Jordaens, der urwüchsigste und kraftgenialischte unter den Erben von Rubens. Eines der grandiosesten Hauptwerke von Jordaens ist das von mir schon mehrmals, auch in anderem Zusammenhang herangezogene Kolossalgemälde „König Kandaules zeigt dem Gyges sein Weib" (s. Beilage). In diesem Bild macht Jordaens nicht nur kein Hehl daraus, welche weiblichen Schönheiten den hauptsächlichsten Inhalt seiner Wunschphantasie ausmachen, sondern er brüllt es darin förmlich in die Welt hinaus, daß er der verzückteste Anbeter „der schönhintrigen Frauen Venus" ist, wie man zu seiner Zeit sagte. Dank der absolut hemmungslosen Verzückung des Jordaens ist dieses Gemälde unbedingt das zur ewigen und höchsten Form gewordene Kunstdokument dieses Kultus. Tatsächlich ist der wollüstigsten Schönheit des Weibes niemals ähnlich kühn in der Kunst gehuldigt worden wie in diesem Kolossalgemälde, aber auch nicht ähnlich imponierend. Alles an diesem herrlichen und ganz einzigartigen Werke ist kolossal und nach einem Riesenmaßstab geformt: das Format, der Stoff, die naturalistische Kühnheit, die Wucht des künstlerischen Vortrags, aber mehr als alles andere: jene Rückenpartie der Königin Rhodope, die diese, wie ich schon an anderer Stelle sagte, nicht bloß zufällig und unbewußt den Blicken enthüllt, sondern die sie mit selbstbewußter Absicht, mit offenkundigem Stolz und mit dem frechsten Raffinement der fremden Neugier zur Schau stellt. Das Letztere läuft

Ein überwältigender Anblick
343. Aquarell von Henri Monnier

344. „Gefall ich dir so?“ Französische Lithographie von A. Devéria

dem eigentlichen Grundgedanken der Fabel direkt zuwider. Aber gerade dadurch ist die Kühnheit dieses Bildes aufs Höchste gesteigert. Die dargestellte Frau, die natürlich nur deshalb Königin Rhodope heißt, weil einzig eine klassische Firma die öffentliche Aufführung eines solch kühnen Schauspiels ermöglicht, fühlt sich selbst als die höchste Gottheit dieses Kultus; sie ist eine wiedergeborene Venus Kallipygos, diesmal aber nicht mehr an den Gestaden Griechenlands domiziliert, sondern im genußfreudigen Antwerpen des siebzehnten Jahrhunderts. Andere Zeiten, die nicht so genußkräftig sind, haben gewiß im allgemeinen und im besonderen andere Begriffe von der weiblichen Schönheit, wie sie von Jordaens in diesem Bild plakatisiert wird, aber gerade deshalb, weil diese Epoche so schöpferisch ist und sich im Zusammenhang damit so genußfreudig gebärdet, ist es keiner anderen Zeit gelungen, das Weib in gleich überzeugender Weise zum förmlichen Symbol der schöpferischen Urkraft des Lebens emporzusteigern. Denn das ist der letzte und geheimste Sinn des Jordaensschen Meisterwerkes, und es ist auch das, was dieses Bild hoch hinaushebt über eine bloß hemmungslose erotische Schwelgerei irgendeines der vielen anderen Hohepriester der Venus Kallipygos. Wenn ein Künstler den Wagemut und die Kraft zu einer so über alle Maßen klaren Offenbarung seines Eros aufbringt, so kann es sich niemals um eine vereinzelt in seinem Gesamtwerk dastehende Manifestationsform handeln, dann muß man der gleichen Note auch sonst noch in seinem Schaffen begegnen. Nun, man begegnet ihr bei Jordaens auf Schritt und Tritt. Jordaens beweist noch durch eine ganze Reihe anderer Bilder, daß vornehmlich dieser Fetisch die Zentralquelle seiner schöpferischen Phantasie ist. Ich verweise als nicht minder bezeichnend auf das Bild „Nächtliche Traumerscheinung“ im Schweriner Museum, auf seine „Abundantia“ im Brüsseler Museum und auf den Kupferstich „Im Olymp“ (S.-G. E. I, Bild 31). Jordaens gesteht in dem Schweriner Bild, daß er ständig von diesen Schönheiten träumt. Der Traum gestaltet immer nur unserer Wunschphantasie höchstes Sehnen. Auch aus dieser Epoche will ich die Folgenden nur mit dem Namen und mit der Nennung eines beweiskräftigen Belegs registrieren: van Dyck, Velasquez und Caspar Netscher. Von des Rubens Schüler in elegantia verweise ich auf dessen badende Nymphen im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum; von Velasquez auf das in London hängende schöne Bild „Venus und Cupido“ (S.-G. I, Bild 89). Wenn dieses immer noch umstrittene Bild tatsächlich von Velasquez ist, wäre es unbedingt ein Beweis allererster Ordnung. Von Netscher nenne ich dessen Gemälde „Der wollüstige Traum“.

Aus dem achtzehnten Jahrhundert ist François Boucher als nicht zu bestreitender Klassiker unter

345. „Nicht schauen!" Galante Lithographie von A. Devéria

den inbrünstigen Verehrern des Kallipygoskultus aufzuführen. Wir haben diesen Künstler schon als Gestalter der entkleideten und der sich exhibitionierenden Frau kennen gelernt. Seine markanteste Note ist jedoch ein eminent stark ausgeprägter Gesäßfetischismus. Wie in diesem Jahrhundert ein Peters und ein Wille vornehmlich solche Bilder malten, die in offenkundigster Weise nichts anderes als einen schönen Mädchen- oder Frauenbusen zum Gegenstand hatten, so malte Boucher zahlreiche Bilder, in denen es ihm um gar nichts anderes zu tun war als um die schmeichlerische Gestaltung wollüstig gewölbter Frauenlenden. Daß die beiden rückwärtigen Hemisphären des Weibes für seine künstlerische Schaffenskraft der Inbegriff aller Seligkeiten der Schaffenslust sind, dafür gibt es keinen durchschlagenderen Beweis als die Tatsache, daß er überhaupt, wo es irgendwie angängig war, in Rückenakten schwelgte, wie bekanntlich der offizielle Namen lautet, und daß jeder dieser Rückenakte von ihm wie eine Art Festgericht, als ein direkt bezaubernder Augenschmaus serviert wurde. Ich verweise als ganz unvergleichliches Beispiel auf das raffiniert schöne Gemälde „Das liegende Mädchen", das ehedem in der Schleißheimer Galerie hing, und das heute einen würdigeren Platz in der Alten Pinakothek in München gefunden hat (S.-G. II neben S. 112); weiter auf das direkt erotisch aufgefaßte Porträt der O'Morphi (S.-G. E. II, neben S. 8), auf die Schlafende Venus (Bild 335) und schließlich auf die in Wasserfarben ausgeführte Wäscherin (S.-G. II, neben S. 132). Am bezeichnendsten sind natürlich solche Bildausschnitte, die überhaupt nichts weiter zum Gegenstand haben, als das pikant dekorierte Porträt dieses zweiten Gesichtes (Bild 339). Außer diesen Bildern, in denen der Rückenakt das direkte und einzige Bildmotiv bildet, können aber noch zahlreiche andere Bilder von ihm als ebenso klare Beweise herangezogen werden; und wieder die berühmtesten. Denn wenn die Gesamtkomposition Boucher auch dazu zwingt, z. B. die Hauptfigur en face zu zeigen, so läßt er zum mindesten eine oder mehrere der weiblichen Nebenfiguren die rückwärtigen Reize demonstrativ dem Beschauer zukehren, — das schon erwähnte Postscriptum des künstlerisch sich auslebenden Fetischisten. Ein gutes und in jeder Richtung bezeichnendes Beispiel hierfür ist die in Stockholm hängende „Venus mit ihrem Hofstaat" (W.-H. I, neben S. 24) ... Das achtzehnte Jahrhundert hat, wie wir wissen, alles Natürliche abgestreift und den Weg zum elegantesten Raffinement sich gebahnt. Das Rokoko löste dieses Problem in der Weise, daß es alle Frauenreize gewissermaßen von der Gesamterscheinung loslöste und in einen Rahmen stellte, genau so, wie man einen Ausschnitt aus der Natur bildlich in einen Rahmen bringt, der dann nur diesen Ausschnitt zeigt. Den pikanten Rahmen für die Frauenreize bildeten die absichtlich oder zufällig verschobene Kleidung, das zerwühlte Bett oder die mit Kissen überladene Ottomane, auf der sich eine halb oder ganz nackte Schöne auf dem Bauche liegend räkelt; sei es wachend oder schlafend, wie wir dies schon bei Boucher gesehen haben. Als ähnliche Beispiele vergleiche man in dieser Hinsicht weiter die sämtlich „Schlummernde Venus" getauften Bilder von Moine (Bild 337), Regnault (s. Beilage) und Cazenave (W.-H. III, Bild 206). Aus etwas späterer Zeit nenne ich als ganz klassischen Beleg den Rousseauschen Stich „Das galante Anerbieten" (S.-G. E. III, neben S. 256). Dieses Blatt kann geradezu als Schulbeispiel für die Methode des enragierten Kallipygoskultus gelten, der durch ein raffiniertes Zurückstreifen des Hemdes einen diese Reize provokatorisch heraushebenden Rahmen schafft. Aber alles dies ist noch harmlos im Vergleich zu dem Haupttrick des achtzehnten Jahrhunderts, die Reize der Venus Kallipygos ins allergrellste Licht zu rücken und zum offen proklamierten Hauptwerk der ganzen Darstellung zu machen. Dieser Trick bestand in der Darstellung von Klystierszenen. Natürlich waren es stets junge Damen der besten Gesellschaft und solche, deren rückwärtige Reize besonders verführerisch waren, die in solchen Situationen dargestellt wurden. Provozierender konnten diese Reize nicht zur Schau gestellt werden, denn in dieser Situation waren doch

alle erdenkbaren Möglichkeiten in der Stellung begründet. Als raffiniertester Interpret dieses „dankbaren" Motivs ist der galante Maler Schall und als drastischer Beleg für ihn der kostbare Farbstich „Die gefällige Kammerzofe" (Fr. i. d. K., neben S. 192) zu nennen? Weil die höchste Pikanterie dieses Motives ganz naturgemäß darin besteht, daß aus dieser Sache obendrein ein Schauspiel für einen heimlichen Zuschauer gemacht ist (S.-G. II, Bild 115 u. 116), so wurde auf diese weitere pikante Nuance nur sehr selten verzichtet und natürlich gerade durch sie die stärkste Hervorhebung dessen erreicht, was man als Schaffender verherrlichen wollte. Von den vielen Anderen, die im achtzehnten Jahrhundert den Reizen der Venus Kallipygos jubelnd huldigten, erwähne ich nur noch Watteau und dessen Urteil des Paris, sowie Fragonard, der, wie oben schon erwähnt, ebenfalls ganz besonders stark von diesem Fetisch beherrscht war. Man vergleiche von ihm die „Gimblette", „Die Badenden" und „Les jets d'eaux" (S.-G. II, S. 102 u. 112 u. S.-G. E. II neben S. 16). Unter den Engländern derselben Generation befinden sich ganz besonders viele Verehrer der Venus Kallipygos. Auf Rowlandson habe ich oben (S. 410) bereits hingewiesen, und auch auf dessen Methoden (Sturz auf der Treppe, vom Wind emporgewirbelte Röcke usw.); es sind die Methoden aller derer, die für die Karikatur und für die Bedürfnisse der Masse arbeiteten. Weil diese Künstler sich zu allen Zeiten am hemmungslosesten geberden dürfen, so sind auch gerade sie stets in besonderem Grade die Selbstentlarver ihres Eros. Neben Rowlandson nenne ich noch Isaac Cruikshanc, James Gillray, R. Newton und James Woodward. Außer diesen gibt es aber noch ein ganzes Heer von Namenlosen. Man vergleiche außerdem E. K. I, Bild 248, 251, 252, 256–258, 261, 263, 275, 276; Beilagen neben S. 272 u. 312).

Wie jede erotische Welle in der Kunst die verschiedenen Dominanten des Eros besonders deutlich nachweisen läßt, so läßt auch die der dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts, die ich schon mehrmals in den Kreis meiner Betrachtungen ziehen mußte, verschiedene Anbeter des schönen Frauenhintern schon auf den ersten Blick erkennen. In Frankreich sind es zwei Künstler dieser Generation, die an die Spitze zu stellen sind. Der in verschiedenen Sätteln — als Schriftsteller, als Schauspieler und als Zeichner — gleich gewandte Henri Monnier und der Bannerträger aller galanten Zeichner von damals, A. Devéria. Man vergleiche von diesen beiden berühmten Illustratoren die Bilder: ein überwältigender Anblick, „Nicht schauen" und „Wie gefall' ich dir so"? (Bild 342–345.) Diese Bildbeispiele bedürfen nach meiner Meinung weder eines Kommentars noch einer weiteren Ergänzung, ihre Beweiskraft reicht nach jeder Richtung vollkommen aus, und es ist überhaupt alles gesagt, wenn ich das Eine noch hinzufüge, daß man von jedem dieser Beiden noch zahlreiche gleichgestimmte Werke ihrer Hand zeigen könnte. Aus Deutschland und aus Wien will ich mich mit der Nennung des schon in anderem Zusammenhang registrierten Peter Fendi begnügen. Wenige Künstler dürfte es geben, die noch schwüler speziell von diesen Frauenreizen geträumt haben als Fendi. Bild 227 in diesem Band und die Bilder 10 und 11 in S.-G. E. III sind auch in diesem Fall solch überzeugende Beweise, daß sie keines weiteren Kommentars bedürfen.

Als im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts allerorten die illustrierten galanten Wochenrevuen und die meist galant betonten Witzblätter aufkamen — in den sechziger Jahren nahm diese Bewegung ihren Anfang —, hatte dieser Fetischismus genau so wie jeder andere eine Stelle, die es ihm ermöglichte, sich in immer neuen Abwandlungen und mit dem allergrößten Behagen auszuleben. Und es ist nicht uninteressant, festzustellen, daß sich die spezifische Popularität verschiedener dieser Revuen jeweils mit dem Namen eines exzessiven Fetischisten dieser Couleur verknüpft. In Paris war es das Journal amusant, das Jahrzehnte hin-

346. Rückenakt. Französisches Gemälde

„Da hast du Zucker . . . aber nicht zu viel plaudern! . . ."

347. Roland. Wiener Karicaturen-Album. 1888

durch durch den direkt exzessiven Gesäßfetischisten Mars sein aller Welt geläufiges Gepräge bekam. In Wien waren es die „Wiener Caricaturen", die durch den genau so veranlagten Zeichner Roland ihren Stempel aufgedrückt erhielten (Bild 347), und in Turin ist es heute noch das Wochenblatt La Luna, dem der witzige Zeichner Dalsani Woche für Woche Beiträge liefert, in denen die Frauen und die Welt einzig aus diesem Gesichtswinkel begutachtet sind (vgl. auch S. 236). Hier mag eingeschaltet sein, daß die Österreicher und die Italiener von jeher sowohl die begeistertsten als auch die zahlreichsten Vertreter dieses Kultus zu verzeichnen hatten; neben diesen vielleicht noch die Ungarn. Solches hat selbstverständlich seine besonderen, d. h. seine ganz natürlichen Ursachen in der spezifisch sinnlicheren Lebensanschauung dieser Nationen; und dadurch bestätigt sich wiederum die Richtigkeit dessen, worauf ich schon oben hinwies, daß man es in diesem Fetisch zugleich mit dem wollüstigsten zu tun hat. Daß aber dieser Kultus trotz alledem so wenig wie jeder andere körperliche Fetisch an ganz bestimmte Länder gebunden ist, wird auf das denkbar drastischste dadurch erwiesen, daß der prägnanteste moderne Vertreter absolut kein Südländer, sondern ein Norddeutscher ist, nämlich der Urberliner Heinrich Zille. Dieser größte und erschütterndste Sittenschilderer des modernen berliner Lumpenproletariats huldigt diesem Fetisch mit einer Leidenschaft und mit einer Inbrunst wie kein zweiter mir bekannter moderner Künstler und wie nur sehr wenige der Vergangenheit. Zille folgt seiner Begeisterung völlig hemmungslos. Das heißt: er begnügt sich niemals bloß mit Andeutungen, die seine Leitlinie erst bei sorgfältigem Nachprüfen entschleiern, sondern er macht dieses Thema in zahlreichen Fällen zu einem direkten Programm. Man betrachte sich solche Bilder wie die große Lithographie „Als das Freibad aufkam" (Bild 351) und rechne nach, wieviel spezifisch pointierte Rückenakte unter den zweiundzwanzig dargestellten Personen zu zählen sind — bei Zille kann man nämlich wirklich mit der Statistik arbeiten —, man wird nicht weniger als fünfzehn herausbringen. Auf zahlreichen Bildern gibt es überhaupt nur Rückenakte zu sehen. Ich nenne von seinen bekanntesten Bildern solche wie „In der Ferienkolonie", „In der Mittagsonne", „Dirnenhochzeit" und ähnliche. Aber was will das alles heißen gegenüber dem einzigartigen Zilleschen Opus „Die Landpartie. Aus meiner Jugendzeit". Dieser Heldengesang in sprachlicher Prosa und lithographierter Plastik ist ein einziger Hymnus auf das rückwärtige Gesicht, und zwar von einer solchen grotesken Vehemenz, wie es die gesamte Literatur und Kunstgeschichte kein zweites Mal aufweist. Das Ganze ist eine Bildergeschichte, umfassend acht große Folioseiten Bild und Text; beides von Zille. Die Einleitungszeilen der Zilleschen Schilderung orientieren am besten über das Ganze. Es heißt dort: „Nach dem Grunewald wollten wir, Sonntags ganz früh, mein Schulfreund der Franz und ich. Vom Osten Berlins bis Spandauer Bock ist ein langer Marsch, zu fahren gab es damals nichts, da mußte man zeitig aus dem Bett. Aber Franz wachte nicht von selbst auf, und seine Mutter war Sonntags auch gern länger in Morpheus Armen, wie ihr hoffnungsvolles Söhnchen sagte. Darum gab er mir Haus- und Stubenschlüssel, damit ich ihn wecken konnte Witwe Pauline Pundt war, was man so 'ne richtige Schlummermutter nennt. Sie wohnte im Hinterhaus, drei Treppen. Mutter Pauline hatte außer Franz, ihrem Jüngsten, noch viele Söhne und Töchter. Außerdem vermietete sie noch an Schlafburschen und Schlafmädchen, die man Aftermieter nannte. Wie überhaupt die kleine Geschichte viel von hinten Gesehenes schildert." Nun, sie schildert nicht nur viel derartiges, sondern überhaupt

Tscherkessi

Deutscher farbiger Kupferstich

sche Ware

n von J. H. Ramberg. 1799

Albert Langen, München

nur solches. Und dazu kam es auf diese Weise: Franz hatte dem Heinrich das Wichtigste zu sagen vergessen: den Ort, wo sich seine Lagerstatt befindet. Also mußte der kleine Heinrich in jedem Bett Nachschau halten. Entsprechend der Wunschphantasie des Künstlers ist es ganz selbstverständlich, daß Franz im abgelegensten Winkel der Wohnung schlief. Dadurch kam Heinrich bei seiner Suche der Reihe nach erst an sämtliche andere Betten. Was der Knabe Heinrich auf dieser langen Wanderung von Bett zu Bett zu sehen kriegt, das sind im Ganzen etwa achtzehn Personen. Aber von diesen sieht er in sämtlichen Fällen, mit einer einzigen Ausnahme, nur dieses Zweite Gesicht. Diese wirklich einzigartige Revue ist der ganze Inhalt der Geschichte. Denn als Heinrich seinen Schulkameraden Franz endlich aufgestöbert hat, ist die Landpartie auch zu Ende. Sie wird durch ein sehr bald einsetzendes Regenwetter schon in ihren ersten Anfängen zu Wasser, was in ganzen zehn Zeilen erzählt ist. Also besteht die Landpartie einzig in dieser seltsamen Revue, von der ich die Bettenrevue der ersten Stube hier als Probe gebe (Bild 350). Damit aber auch nicht der allergeringste Zweifel darüber zu entstehen vermag, welch ein Genius die Zillesche Phantasie mit so spezifischen plastischen Vorstellungen inspirierte, formte Zille die grauen Regenwolken, die auf dem großen ganzseitigen Titelbild den Himmel drohend bedecken, ebenfalls zu derartigen, provokatorisch sich darbietenden Rundungen, und zwar zu nicht weniger als zwanzig bis vierundzwanzig Paaren. Es ist selbstverständlich ein absolutes Produkt der Wunschphantasie, was uns in dieser Zilleschen Jugenderinnerung von ihrem Verfasser aufgetischt wird. Wenn ich oben sagte, daß es in der gesamten Kunst- und Literaturgeschichte kein Seitenstück von ähnlicher grotesker Kühnheit gäbe, so ist dem hier noch hinzuzufügen, daß dieses Phantasiegemälde gerade durch seinen groteskkühnen Charakter zugleich auch sein künstlerisches Weltbürgerrecht bekommt, das es in die vorderste Reihe des Groteskhumors stellt; direkt neben die Werke eines Rabelais oder die eines Gautier.

Neben diesen fast gigantischen Manifestationen des Kallipygoskultus treten die Werke eines Wely, Gerbault, Louis Legrand, Max Brüning, Eschemann, Penot und wie sie sonst noch heißen, gewiß sehr weit zurück. Aber auch bei diesen Zeichnern genügt ein einziger Blick, um aufs Deutlichste zu erkennen, daß auch ihr Schaffen ausschließlich von derartigen Tagträumen inspiriert wird. Weil man die Macht eines Fetischs zu allen Zeiten am sichersten daran erkennt, daß er sich auch im Rahmen solcher Werke durchsetzt, durch die deren Schöpfer im Kreise der sogenannten ernsten und großen Kunst stehen wollen, so darf man niemals die ernste Kunst ignorieren. Nun, die Zahl der Künstlernamen, die in diesem Zusammenhang zu nennen wären, weil ihre Werke Dutzende von Malen die alles andere übertrumpfende Allmacht dieses Fetischs dokumentieren, ist auch nicht gering. Ich zitiere aus den beiden letzten Künstlergenerationen in buntem Durcheinander die folgenden, aller Welt bekannten Künstler: Delacroix, Degas, Bonnard, Max Klinger, Wilhelm Lehmbruck, Maillol, Renoir, Toulouse-Lautrec; von den ganz Jungen: Pechstein, Fritz Huf, Wilhelm Gerstel, George Grosz. Von diesen betet jeder und der eine so inbrünstig wie der andere zur Venus Kallipygos. Verschiedene der eben genannten Künstler können in irgendeiner Weise sogar als Musterbeispiele gelten. Der vor einigen Jahren durch Selbstmord aus dem Leben geschiedene Bildhauer Wilhelm Lehmbruck beweist deutlicher als mancher andere Künstler die Richtigkeit des von mir aufgestellten Fundamentalsatzes, daß Kunst erotischer Ausdruck ist. Denn jedes seiner Werke ist eine unver-

348. Die Strafe der Streikbrecherin. Belgische Radierung 53

349. Ein modernes Parisurteil. Karikatur von A. Roubille aus Le Rire

hüllte erotische Angelegenheit. Daß es obendrein die stark gewölbten Rückenlinien des Weibes waren, die sein Sexualgefühl am stärksten irritiert haben, das beweist jeder einzelne seiner weiblichen Akte durch die betreffenden, überaus plastischen Ausbuchtungen. Der Zeichner Fritz Huf bevorzugt bei seinen weiblichen Akten, wie eine Gesamtausstellung von ihm erwies, durchweg solche Stellungen, bei denen die Lenden in der alleroutriertesten Weise zur Geltung kommen und, was das Charakteristischste ist, bei denen die Lenden außerdem und in auffälligster Weise als direkte Genitalzonen wirken. Der Kleinplastiker Wilhelm Gerstel gehört zu jenen, die ihre Begeisterung für den weiblichen Rückenakt nicht nur dadurch an den Tag bringen, daß sie ihre nackten Weibchen mit Vorliebe auf den Bauch legen, sondern auch dadurch, daß sie ihre Rundplastiken stets so aufstellen, daß der Rücken zum natürlichen Blickpunkt wird, d. h. daß sie dem Beschauer stets von hinten gesehen in die Augen fallen. (S. 151.)

Zu diesem Abschnitt vergleiche noch an Bildern: Fr. i. d. K. Bild 16, 191, 197, 222, 223, 225, 233, 317; sowie an gleicher Stelle die Beilagen neben den Seiten 296 u. 304.

*

Der Flagellantismus. Man bringt den Flagellantismus meistens in Verbindung mit dem Sadismus und sieht eine von dessen Manifestationsformen in ihm. Er ist dies gewiß in den Fällen, wo es bis zum Blutvergießen kommt und wo der Orgasmus auf beiden Seiten von diesem Schlußeffekt abhängt, aber allgemein angeschaut ist er dies nicht. In seiner verbreitetsten Form ist er ein Bestandteil des Kultus der kallipygischen Reize als besonders faszinierender erotogener Zone, zu dem es deshalb kommt, weil der Anblick der rot gefärbten Haut in vielen Fällen die Libido des Mannes sehr stark beeinflußt, und weil durch diese Manipulationen in ebensoviel Fällen die erotische Reaktion des Weibes erheblich verstärkt wird. Der Flagellantismus ist also tatsächlich ebenfalls eine Nuance des Gesäßfetischismus. Diese Form im Rahmen dieser Arbeit

350. Aus „Die Landpartie" von H. Zille

nur so nebenbei zu erwähnen oder gar ganz zu ignorieren, ist nicht angängig, sie muß im Gegenteil, wenn auch kurz, so doch besonders betrachtet werden. Und zwar weil der Flagellantismus unbedingt die exzessivste Form des Kallipygoskultus ist und außerdem die ungeheuerste Verbreitung hat. Von dem wirklichen Umfang dieser Verbreitung haben wohl nur die Spezialforscher eine halbwegs klare Vorstellung. Bei den Engländern ist der Flagellantismus geradezu eine Nationalleidenschaft. Wenn man nach den bestimmenden Ursachen dieser besonderen Erscheinung in England fragt, so ist zu antworten, daß wir in dieser Erscheinung das physio-psychologische Ergebnis der politisch-ökonomischen Gesamtsituation dieses Volkes während mehrerer Jahrhunderte vor uns haben. Die Engländer sind länger und umfassender als jedes andere europäische Volk ein Herrenvolk gewesen, das völlig uneingeschränkt über kulturell niedriger stehende Rassen herrschte, und das bei seiner Herrschaftsausübung willkürlich die Peitsche handhaben durfte. Diese Jahrhunderte währende Situation hat die natürlichen und überall vorhandenen physiologischen Bedingnisse dieses Kultus in ganz erklärlicher Weise zur geilsten Blüte entwickelt . . .

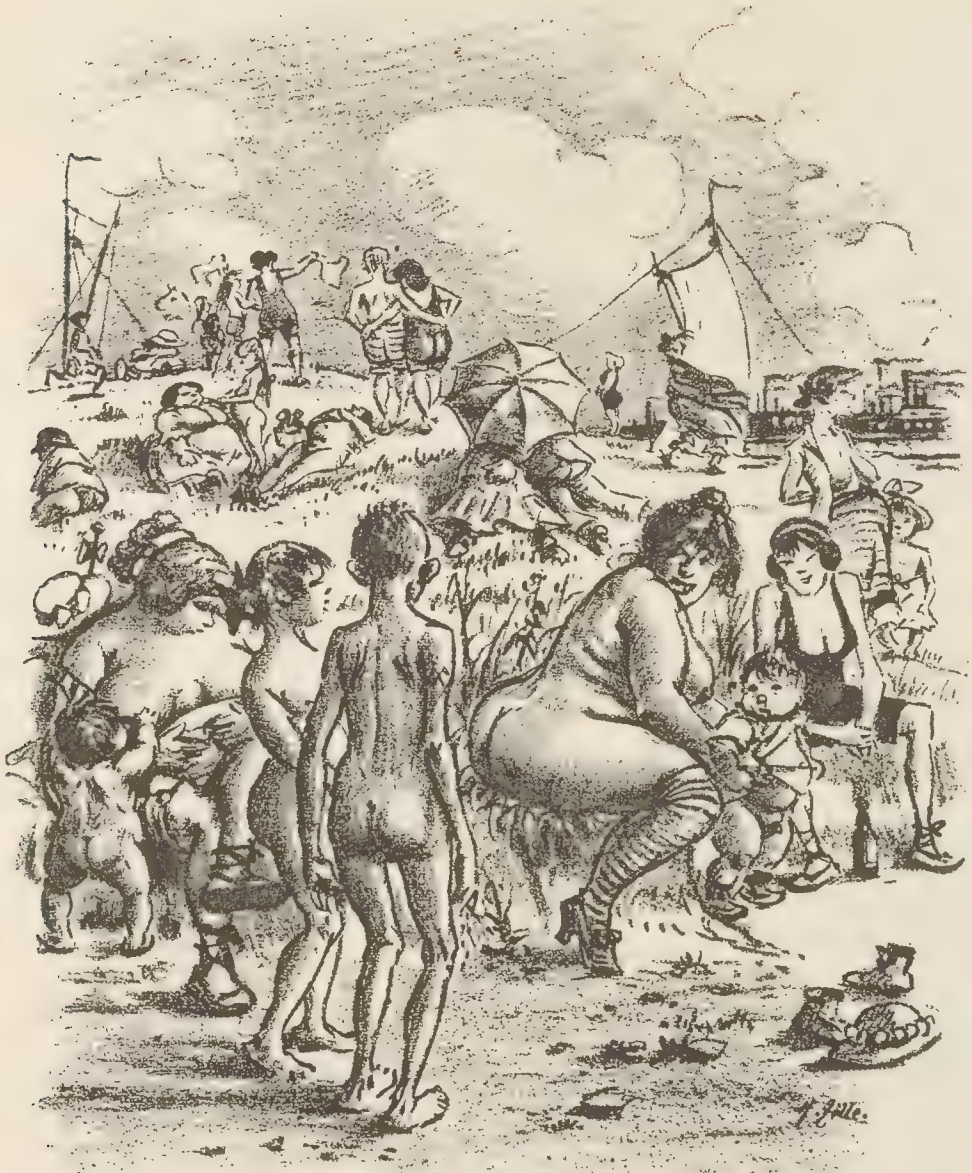
Die Gestaltung des Flagellantismus in der Literatur ist in der Hauptsache, — in den Fällen, wo es sich um direkte flagellantistische Akte zwischen Mann und Weib handelt, immer — naturgemäß auf die direkt erotische Literatur eingeengt, denn der exzessiv erotische Charakter dieser Handlungen läßt sich nur sehr unvollkommen verschleiern. Immerhin hat man auch Wege gefunden, auf denen dies einigermaßen gelingt. Alle diese Wege, richtiger Umwege, werden weidlich begangen. Es sind dies: Schilderungen von Schulzüchtigungen, von Ausübung des elterlichen Züchtigungsrechtes an Knaben und Mädchen durch Schläge auf das Gesäß, von Straßenbalgereien zwischen Halberwachsenen und ähnlichen Vorkommnissen. Solche Szenen, wie die gegenseitige Züchtigung von Pensionsfreundinnen in Pensionaten, die körperliche Abstrafung von Nonnen, die irgendwie die Klosterregel überschritten haben, durch die Oberin, die flagellantistischen Selbstkasteiungen, — solche Themen begegnen uns dagegen schon und sogar fast ausschließlich in der unverhüllt erotischen Literatur. So mannigfach die Formen sind, die sich die flagellantistisch

53*

inspirierte Phantasie ausgeklügelt hat, so mannigfach ist der Tenor, in dem dieses Thema abgewandelt wird. Alle Register werden dabei gezogen: die trockene Berichterstattung, die scheinheilige Verdammung, die humoristisch-satirische Glossierung, aber mehr als alles andere die dithyrambische Verherrlichung. Für jede dieser Formen gibt es zahlreiche Beispiele in der illegalen Literatur jedes Landes. Sehr oft sind auch verschiedene Tonarten kombiniert, so z. B. in dem berühmtesten und wohl auch verbreitetsten flagellantistischen Eroticon, „Die philosophische Therese", das sich auf den s. Zt. ebenso berühmten Prozeß gegen den Jesuitenpater Girard bezieht. In diesem, übrigens rein pornographischen Roman begegnet man abwechslungsweise der scheinheiligen Verdammung, der satirischen Verächtlichmachung, aber auch der dithyrambischen Verherrlichung. Das heißt, das Letztere ist der einzige Zweck, der vom Verfasser eben nur auf die verschiedenste Art und Weise verfolgt wird. In den meisten modernen erotischen Romanen sind flagellantistische Szenen eingeflochten, ich erinnere nur an den fälschlich Dumas zugeschriebenen „Roman Violettens", an „Gamiani", an „Die Nichten der Frau Oberst", usw. Es gibt aber auch solche, wo die Verherrlichung der flagellantistischen Wonnen das einzige und restlos von der ersten bis zur letzten Zeile durchgeführte Programm ist. Ich nenne nur zwei Beispiele: „Die Wonnen der Peitsche" und „Les jupes Troussées"; beide sind anonym erschienen, was übrigens von dem Hauptteil dieser sehr umfangreichen Literatur gilt.

Von den zeichnenden und malenden Künsten gilt im allgemeinen dasselbe wie von der Literatur; dieselben Motive sind auch hier marktfähig, und dieselbe Abwechslung im Tenor der Gestaltung, ernst, humoristisch, satirisch, dithyrambisch, wird auch hier geübt. Nur ein Unterschied ist festzustellen, und zwar kein nebensächlicher. In den objektiven Künsten wurden mit Hilfe des Symbols und in der Form der sogenannten bildlichen Berichterstattung einige Auswege gefunden, die dieses Motiv wenigstens zeitweise und bis zu einem gewissen Grade „gesellschaftsfähig" machten. Die einer schönen Frau erteilte sogenannte untere Disziplin, zu der es aus den oben genannten Gründen so manchen Mann drängt, und die Vorstellung hiervon, die gleich einem nie verlöschenden Feuer im Hirn von gar nicht wenigen Künstlern lodert, — eine solche Szene naturalistisch aufgefaßt im Rahmen der offiziellen Kunst darzustellen, das war natürlich zu keiner Zeit angängig. Aber der elementare Drang war zu allen Zeiten so übermächtig, daß eine marktfähige Form gefunden werden mußte, die ihm auch die Tore ins Reich der sogenannten großen Kunst erschloß. Für diese wurde sie in der Weise gefunden, daß Amor zum Züchtiger von Venus ernannt wurde, und daß man außerdem die Peitsche oder das Rutenbündel in einen Rosenstrauß verwandelte. Nun konnte man es eher wagen, Frau Venus oder eine sonst neutralisierte Schöne mit kühn emporgerafftem Gewande diese symbolisierte Prozedur erleiden zu lassen. Das klassischste Bilddokument dieser Art ist der große französische Kupfer „La Correction conjugale" von L. Valperga nach einem Bilde von A. E. G. (Fr. i. d. K. neben S. 80). Natürlich ist auch diese Lösung immer noch sehr gewagt, und darum begegnet man ihr auch nur in galanten Zeiten. Die Kleinkunst, d. h. die sogenannten illustrativen Künste hatten es bequemer, für sie gab es in der bildlichen Berichterstattung ohne Weiteres einige gangbare Auswege; sie brauchten nur genügend im Tatsächlichen motiviert zu sein, um Marktrecht zu erlangen. In den Zeiten, wo in den Arbeitshäusern, den Frauengefängnissen und den Besserungsanstalten für gefallene Mädchen noch die Prügelstrafe bestand, war dieser Ausweg besonders dankbar. Ein Zeichner brauchte nur eine solche Form der Abstrafung im Frauengefängnis darzustellen, und er hatte die beste Möglichkeit, seiner spezifischen Lust künstlerisch zu frönen. In Bild 341 haben wir ein ausgezeichnetes Beispiel dafür. Schon der erste Blick beweist, daß es sich hier absolut nicht um eine bloße bildliche Berichterstattung handelt, sondern um die Gestaltung einer für den betreffenden Zeichner besonders pikanten Vorstellung. Als die Prügelstrafe abgeschafft war, mußte man den ehrlichen Volkszorn, der sich nicht nach den gesetzlichen Strafformen richtet, an dieselbe Stelle setzen, und man hatte dasselbe Resultat. Ein Beispiel hierfür ist die Radierung „die öffentliche Abstrafung einer Streikbrecherin durch empörte Arbeiter" aus den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts. Auch bei diesem Bild muß es dem Unerfahrensten klar werden, daß es sich dem Gestalter ausschließlich um eine bei den Haaren herbeigezogene ideelle Wunscherfüllung handelt (Bild 348). Was den Unterschied bei diesen beiden und allen ähnlichen Motiven ausmacht, ist einzig die spezielle Lösung, die von der jeweils herrschenden Zeitmoral bestimmt wird. Die galante Lebensphilosophie des Ancien Regime, die an das Feigenblatt der Moral die allerbescheidensten Ansprüche stellt, gestattet dem Zeichner, aus dem Strafvollzug im Frauengefängnis eine in jeder Richtung galante Darstellung zu machen. Anders am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts; diese Zeit hat das massive, aus Eisenblech gestanzte Feigenblatt erfunden. Also verlangt sie auch den ihr Gewissen beruhigenden Gegensatz, d. i. die allgemeine und sichtbare sittliche Entrüstung, als Begleitmusik. (Vergl. auch Fr. i. d. K. Bild 54.)

*



Als das Freibad aufkam.
„Mutta, det soll'n Aale im Wasser sin?"
„„Quatsch mich Krause, halt die Hand druff!""

351. Freibadidyll. Lithographie von H. Zille

Die Analerotik. Weil alle erotischen Triebkräfte künstlerisch umgewertet zum Ausdruck ringen, so müssen wir in der Kunst den Zeugnissen jedes Ur-Instinktes ohne Ausnahme begegnen. Ich habe oben (S. 57 u. folg.) die Analerotik als den am frühesten sich manifestierenden Ur-Instinkt bezeichnet; als die für das frühe Kindesalter wichtigste erotische Erlebnisform, die zwar bei den meisten Menschen mit dem zunehmenden Alter an Bedeutung verliert, die aber doch bei sehr vielen das ganze Leben lang eine entscheidende, ja sogar eine dominierende Rolle spielt. Auf diesen Ur-Instinkt bin ich in diesem Teil der Demonstrationen noch nicht wieder zu sprechen gekommen. Da er aufs Engste mit dem Kallipygoskultus verknüpft ist, der sozusagen seine idealisierte Form darstellt, so schalte ich an dieser Stelle ein, was über die künstlerischen Ausstrahlungen der Analerotik zu sagen ist.

Die Zahl der künstlerischen Zeugnisse, die uns von der schöpferischen Beeinflussung der menschlichen Phantasie durch diesen Ur-Instinkt Kunde gibt, ist gewiß nicht so groß wie z. B. die Zahl der künstlerischen Widerspiegelungen, die der Flagellantismus findet, aber sie ist doch erheblich größer, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Man begegnet seinen Ausstrahlungen zu allen Zeiten, in einzelnen Epochen, wie z. B. in der Renaissance, bilden sie eine ständig wiederkehrende Note und mehrfach auch ein ganz selbständiges Motiv. Es ist natürlich ein völliger Irrtum, wenn man in solchen Nuancen und Motiven nur krafthuberische ausgelassene Scherze ohne tiefere Bedeutung sehen will. Es gibt in der Kunst nichts ohne starke innere Notwendigkeit, und auch diese Scherze sind nicht selten von sehr tiefer Bedeutung. In Frage kommen für uns alle jene Gestaltungen in Wort und Bild, die sich irgendwie mit dem Stoffwechsel beschäftigen. Freilich ist damit nicht auch gesagt, daß man eines und dasselbe aus allen diesen Darstellungen folgern darf. Man muß im Gegenteil streng unterscheiden und zwar hinsichtlich jener Notdurftsverrichtungen wie sie Bild 38 zeigt, und soferne sich diese an die Frau knüpften. In diesem Fall handelt es sich um etwas ganz anderes, als bei solchen und ähnlichen mit dem Mann verbundenen Darstellungen. Mit anderen Worten: Es sind mehrere ganz verschiedene geheime Liebesziele, mehrere gar nicht miteinander verwandte, weil auf gänzlich verschiedenen physiologischen Voraussetzungen beruhende erotische Spannungen, die in demselben Stoffproblem zum Ausdruck ringen.

352. „Wenn ich keinen solchen Körper hätte, wäre ich vielleicht eine anständige Frau geblieben!"

Eitelkeit. Aquarell von Eschemann

Ganz einfach und sehr klar liegen die Zusammenhänge bei den Darstellungen zutage, die sich ganz allgemein um den Stoffwechsel drehen (Bild 26), und bei den Bildern, wo der Mann speziell diese Funktion ausübt. In allen derartigen Dokumenten, einerlei ob sprachlichen oder bildlichen Charakters, handelt es sich um Ausstrahlungen und Abreagierungen der oben (S. 59) beschriebenen, mit dem Kindesalter nicht verschwundenen, sondern sozusagen „chronisch" gewordenen Analerotik. Es sind also Manifestationsformen solcher Individuen, für die der Stoffwechsel, und zwar speziell die Entleerung der Fäces dauernd mit einem intensiven Lustgefühl verbunden ist, das weit über das natürliche Erleichterungsgefühl hinaus geht, das jeder Mensch durch den normalen Stoffwechsel erlebt. Solche Menschen sind es, die, um ein Paradoxon zu gebrauchen, ständig den Stoffwechsel im Munde führen, die mit Vorliebe dementsprechende Witze machen, solche

Schimpfwörter gebrauchen, und die kein Gespräch führen können, das nicht in irgendeiner Weise immer wieder auf dieses Thema hinausliefe. Handelt es sich um schaffende Menschen, so philosophieren sie über dieses Problem, wie z. B. Montesquieu, sie phantasieren in grotesker Weise darüber, wie Rabelais, oder sie machen immer wieder scherzhafte Gedichte über dieses Thema. Ich nenne Blumauers „Ode an den Leibstuhl" und verweise ganz besonders auf die zahlreichen derartigen Gedichte des bayrischen Volksdichters Dr. C. Müller, der sich ob solcher und ähnlicher Produkte den Beinamen „Der Saumüller" erwarb. Wie außerordentlich umfangreich die Zahl der in dieses Gebiet schlagenden selbständigen literarischen Arbeiten ist, habe ich weiter oben (S. 62) schon registriert. Die Zahl der hier in Frage kommenden zeichnenden und malenden Künstler ist wohl kaum geringer, und auch manchem ganz Großen begegnet man darunter. Es ist nur eine kleine Auslese, wenn ich die folgenden Namen hier anführe: Hans Baldung, Beham, Cranach, Flötner, Rembrandt, Berghem, Brouwer, die beiden Ostade, Rubens, Jordaens, Malo, van Thulden, Zucheri, Callot. Als augenfällige Belege verweise ich in S.-G. E. I. auf die Bilder 124, 125, 129, 140–152, 160, 163, 169, 202, 210–212, 217, 243, 254, ferner ebendort auf die Beilagen neben S. 168, 176, 192 und 216. Es kann einem natürlich nicht entgehen, daß man hauptsächlich im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert auf derartige Motive stößt, und daß sie in der Gegenwart nur noch ganz vereinzelt vorkommen. Diese Verschiedenheit hat selbstverständlich ihre zeitlichen Ursachen. Diese bestehen darin, daß das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert überall noch ein Zeitalter der primitiven Naturalwirtschaft war, wo Essen, Trinken und Verdauen insgesamt den Hauptinhalt der menschlichen Interessensphäre ausmachten, während heute ein verfeinertes Allgemeinempfinden auch diese Dinge strenger nach den Begriffen ästhetisch und unästhetisch unterscheidet und alles aus der Öffentlichkeit verweist, dem der Stempel des Unästhetischen aufgedrückt ist. Damit ist natürlich nicht widerlegt, daß es sich in derartigen künstlerischen Manifestationen um Auswirkungen einer konkret entwickelten Analerotik handelt. Bei verschiedenen der Genannten mag man ja im Zweifel sein, wieviel auf das Konto des allgemeinen Zeittons und wieviel auf die ganz bestimmte individuelle Bedingtheit zu buchen ist. Bei einem Beham und bei den Ostades dürfte unbedingt das Individuelle entscheidend gewesen sein.

353. Der Ritt auf den Blocksberg
Aquarell von A. Penot

Um ein in einer ganz anderen Richtung liegendes Liebesziel handelt es sich bei der Gestaltung von männlichen Pißszenen. Diese haben an sich mit der Analerotik rein gar nichts zu tun, nichts mit selbstempfundener, gesteigerter Lust. Sie sind nur ein durch den Stoff geschaffener Vorwand. Und zwar ein Vorwand für den bereits im siebenten Kapitel behandelten Exhibitionsdrang des Mannes. Der männliche Exhibitionsdrang konzentriert sich, wie wir dort erfahren haben, in der Hauptsache auf den Phallus. Diesen will der Mann öffentlich zeigen, um damit zu verführen, um andere in sich verliebt zu machen. Nun, die Darstellung solcher Szenen ist eine der Variationen, durch die man zu diesem Ziel gelangt; freilich eine der naivsten. Die Behandlung dieses Motivs in der Literatur, und es ist dies im fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhundert ein dort gar nicht seltenes Motiv, spricht dieses Ziel stets ganz offen aus. Denn immer läuft die Sache darauf hinaus, daß irgend eine liebesbedürftige Frau sich durch den ihr bei einer solchen Gelegenheit zuteil werdenden Anblick rasend in den betreffenden Mann verliebt wegen seiner imponierenden männlichen Qualitäten (S. 304). In den bildlichen Darstellungen dieses Motivs läßt sich dieser Grundgedanke nicht so greifbar gestalten, darum ist es auch ein Stoff, dem man in der Literatur, in den Fastnachtsspielen, in der Schwankliteratur, in den Volkserzählungen usw. viel häufiger begegnet als im Bilde, aber direkt selten ist er auch hier nicht. Man vergleiche die betreffenden, bereits vorhin registrierten Bilder von Rembrandt, Rubens, Jordaens und Zucheri; weiter wäre zu nennen von Jan Steen „Schänkenszene" (Bild 354), von Adrian von Ostade „Bauern in der Schenke" und von

Correggio „Die Amoretten am Schleifstein", (S.G. E. I neben S. 104 und 184). Die Übertragung der Rolle auf Amor oder überhaupt auf einen kleinen Knaben — ein Ausweg, den Rubens, Jordaens und Zucheri besonders gerne wählten — ist auch nur eine Form der Verkleidung.

Wenn diese eben enthüllte männliche Wunschphantasie schon nicht so klar zu Tage liegt wie die zuerst geschilderte, so ist das dritte hier zu enthüllende Liebesziel, das was hinter den in diesem Fall sehr häufigen Darstellungen von Frauen, die ihre kleine Notdurft verrichten, als Triebkraft wirkt, noch um einen weiteren Grad komplizierter. Hier handelt es sich wirklich um ein geheimes männliches Liebesziel, und zwar um eines, das wahrscheinlich den meisten Darstellern dieses Stoffes unbekannt ist, so daß sie einfach einem unklaren Drange folgen. Was uns solche Bilder wie „Die Ungenierte" (Bild 38) oder, noch charakteristischer, der große und berühmte Kupfer „Nécessité n'a point de loi" nach einem Bilde von Delorme (E. K. I, Bild 208) entschleiern, ist die physiologische Tatsache, daß beim Weibe mit dem Erleben eines besonders intensiven Orgasmus sehr oft auch die Pica verbunden ist. Oder noch konkreter ausgedrückt: wenn diese Erscheinung eintritt, ist sie der sichere Beweis, daß die betreffende Frau den Höchstgrad des Orgasmus erlebt. Es ist dies eine Erscheinung, die man beim Manne nicht kennt, weil sie bei ihm auf Grund seines anderen Körperbaues physiologisch unmöglich ist. Nun wissen wir aber aus früheren Darlegungen, daß alles das, was beim Weibe Ausdruck starken erotischen Erlebens ist, für den Mann nicht nur höchst „pikant" im allgemeinen Sinne ist, sondern daß hierdurch auch bei sehr vielen männlichen Individuen die Liebesfähigkeit erheblich gesteigert wird. Was die Liebesfähigkeit steigert, mindert bei demselben Individuum im gleichen Grade ein etwa vorhandenes Unsicherheitsgefühl gegenüber dem Weibe. Diese beiden Tatsachen bilden den psychologischen Schlüssel zum Verständnis solcher Darstellungen; sie erklären uns ebenso ausreichend, daß gewisse „gut gelungene" Lösungen, wie z. B. das schon genannte Bild von Delorme, zu den verschiedensten Zeiten erneut reproduziert wurden, daß sie in ein moderneres Gewand übertragen wurden, und daß sie sogar verschiedene Male ins Plastische übersetzt wurden. Das „gut gelungene" dieser Lösung besteht darin, daß mit der allgemeinen „Pikanterie" des dargestellten Vorganges — das In-sich-Gekehrte des Sichselbst-Belauschens! — die Pikanterie eines in besonderem Maße zur Liebe verlockenden jugendlichen weiblichen Körpers aufs Raffinierteste verbunden und zur Geltung gebracht ist. Weil, wie wir wissen, der natürliche Hauptwunsch jedes Mannes dahin gerichtet ist, das von ihm erotisch beglückte Weib auf den denkbar höchsten Gipfel des Orgasmus zu tragen, so ist es außerdem sehr wahrscheinlich, daß speziell solche Künstler den Drang zur Gestaltung dieses gleichwohl abwegigen Motives haben, die vom Schicksal mit einer nur bescheidenen physischen Potenz bedacht worden sind. Wer von Unsicherheitsgefühlen beherrscht ist, sucht nach irgend einem sichtbaren Beweis dafür, daß seine Angst und Sorge unbegründet sind. Der Künstler schafft sich diesen „sichtbaren" Beweis durch die Gestaltungskraft seiner Phantasie. Kunstschaffen ist, wie ich glaube nachgewiesen zu haben, gewollte und ungewollte Seelenbeichte, aber es ist außerdem und sicher oft zugleich auch eine Form der Selbsterrettung von den Qualen des nagenden Zweifels über das siegreiche Bestehen im Leben. —

Damit schließe ich die mir für den zweiten Teil dieses Buches als Aufgabe zugefallene Beweisführung hinsichtlich der im ersten Teil aufgestellten Thesen.

*

354. Schänkenszene. Getuschte Federzeichnung von Jan Steen. (Sammlung Albertina, Wien)

Elftes Kapitel

Das Geheimnis des Erfolges

Zum Schluß bleibt mir noch ein Problem zu erörtern: das bisher so wenig geklärte Geheimnis des Erfolges, das im allerengsten Zusammenhang mit den Fragen des künstlerischen Produktionsprozesses steht, und das ich deshalb schon bei den verschiedensten Gelegenheiten berühren mußte (S. 7, 11, 124, 126, 129, 132, 136, 147, 148). Die zusammenfassende Beantwortung dieser Frage habe ich mir jedoch für dieses Schlußkapitel vorbehalten. Freilich kann es sich auch an dieser Stelle nur um eine ganz summarische Erörterung dieses Problems handeln, da seine erschöpfende Behandlung ein ganzes Buch für sich allein beanspruchen würde. Daß dieses Problem aber nicht nur in einem engen, sondern in einem direkt untrennbaren Zusammenhang mit der von mir zu lösenden Aufgabe steht, und daß der Kreis, den ich in dieser Arbeit zu umschreiten

habe, erst dann vollständig geschlossen ist, wenn auch diese Frage aufgerollt ist, das ergibt sich sofort, sowie man es unternimmt, die seitherigen landläufigen Meinungen über diesen Punkt auf ihre Stichhaltigkeit zu prüfen.

Die landläufige Meinung über das Geheimnis des Erfolges besteht in Folgendem: Man behauptet, daß die Popularität am häufigsten dem Kitsch oder im besten Falle dem künstlerischen Durchschnitt zu teil werde, weil sich die Massen in den meisten Fällen mit einem künstlerischen Surrogat begnügten, daß dagegen das echte und vor allem das wahrhaft große Kunstwerk stets mit lange währender Indifferenz, wenn nicht gar mit offenem Widerspruch, zu kämpfen habe. Dieser Meinung wird jedoch ergänzend hinzugefügt, daß sich das Echte und Große letzten Endes doch durchsetze, wenn auch langsam, so doch sicher, während es das Mittelmäßige immer nur zu einem vorübergehenden Augenblickserfolg bringe. Auf die Frage nach der entscheidenden Ursache dieses unerfreulichen Zustandes wird geantwortet, daß sich die Meisten deßhalb mit einem bloßen Kunstsurrogat begnügten, weil jedes große Kunstwerk ein gereifteres Verständnis erfordere, das nur Wenigen eigne, und daß deshalb der glücklich gewählte Stoff in letzter Linie immer das Entscheidende sei. Diese Erklärung ist im besten Falle eine Halbwahrheit, denn selbst wenn sie richtig wäre, bliebe immer noch die wichtigste Frage offen, warum im einzelnen Fall der betreffende Kitsch einen Massenerfolg erzielt und nicht ebenfalls relativ wenig beachtet bleibt. Aber diese Erklärung ist auch im Tatsächlichen eine Halbwahrheit. Falsch ist, daß nur der Kitsch und der Durchschnitt es zu einer jähen Berühmtheit bringen; auch das Gute und Beste hat es schon oft zu einer raschen Berühmtheit gebracht. Falsch ist, daß das wahrhaft Gute sich letzten Endes doch durchsetze; das ist ein Glaube derer, die an das Axiom von der sogenannten sittlichen Weltordnung glauben. Ungeheure Mengen des künstlerisch Guten und Besten sind dauernd verkannt und vergessen geblieben. Falsch ist, daß dem Durchschnitt nur ein Alltagserfolg beschieden ist; es gibt eine Unmenge Mittelmäßiges, dem ein ewiges Leben beschieden zu sein scheint. Falsch ist, daß die Wahl des Stoffes entscheide. Derselbe Stoff hat das eine Mal Erfolg, wenn er vom Kitschier, das andere Mal, wenn er vom Genie geformt ist.

Angesichts dieser Tatsachen wird klar, daß andere Faktoren über den Erfolg entscheiden müssen. Welche sind dies nun? Die Antwort lautet klipp und klar: Dieselben Elemente, die den schöpferischen Menschen zum Schaffen und beim Schaffen bestimmen, bestimmen auch den nichtschöpferischen Menschen beim Erleben des Geschaffenen. So lautet die auf die einfachste Formel gebrachte Antwort. Und sie muß unbedingt richtig sein, denn wenn andere Faktoren maßgebend wären, so würde der Künstler mit seinem gesamten heimlichen Wollen ja in die leere Luft stoßen, und damit würde es in jeder Richtung sinnlos, worüber gar nicht erst debattiert zu werden braucht. Gewiß ist dies keine absolut neue Weisheit, die ich hier vortrage, sie kommt bis zu einem gewissen Grade schon in der landläufigen Phrase zum Ausdruck, daß der Erfolg einer Sache zumeist an die Spekulation auf die niederen Instinkte geheftet sei. Bei dieser Beurteilung ist jedoch eines falsch: man übersieht, daß es sich bei diesen sogenannten „niederen" Instinkten um die ewigen und unabänderlichen Instinkte des Menschen handelt. Im Interesse des klareren Verständnisses ist noch das Folgende zu sagen: In beiden Fällen, beim schöpferischen und beim nichtschöpferischen Menschen, handelt es sich um die bestmögliche Erfüllung der speziellen Wunschphantasie. In sofern beruht die Wirkung eines Kunstwerkes auf den einzelnen Beschauer oder Genießer auf denselben Regungen, die wir beim schaffenden Menschen als Triebkräfte seiner Produktion aufgedeckt haben. Das individuelle Kunsterleben manifestiert sich immer in derselben Richtung, in der unsere eigene spezifische Leitlinie verläuft. Wenn uns das Werk eines Künstlers gefallen soll, muß sich dessen Eros mit dem unsrigen decken. Nur solche Werke gefallen uns; denn nichts ist in unserem Verstand, was nicht vorher in unseren Sinnen war. Und solche Werke gefallen uns auch stets. Was man bei der Beurteilung eines Kunstwerkes goutiert oder ablehnt, ist die Form gewordene spezifische Erotik. Die spezifische Erotik ist es, der man Beifall, Mißfallen oder Gleichgültigkeit entgegenbringt. Und zwar jeweils in dem gleichen Verhältnis, in dem sich die spezifische Erotik des betreffenden Künstlers mit der unsrigen deckt. Sei es nun in Form, Farbe, Tonhöhe, Stoff usw.; denn in dem allen manifestiert sich, wie wir wissen, die spezifische Erotik des Schaffenden. Das so oft betonte „gefühlsmäßige Mit- und Nacherleben eines Kunstwerkes" hat seine Möglichkeiten und Grenzen im Mit- und Nacherleben des Affektlebens und der Triebrichtungen seines Schöpfers. Aus diesem Grunde gibt es auch einen ewigen Unterschied zwischen Kunst-Erleben und Kunst-Verstehen. Zum Zweiten können wir uns und andere erziehen, zum Ersteren müssen wir geboren, d. h. durch unsere Triebveranlagung prädestiniert sein; im besten Fall kann man schlummernde Anlagen wecken. Ich habe weiter oben an anderer Stelle gesagt: Je intensiver der Künstler seine Erotik in dem von ihm geschaffenen Kunstwerk auslebt, einerlei in welcher Form der Sublimierung, je reicher und greller er die Form mit dem Inhalt seiner Erotik füllt, um so allgemeiner und tiefer ist die Wirkung seiner Schöpfung. Dem muß ich an dieser Stelle noch hinzufügen: Auf Gleichgestimmte.

Und selbstverständlich gilt dies für den gesammten Komplex der in den vorstehenden Kapiteln aufgerollten Sehnsüchte. Darin besteht der wirkliche Kern des Problems. Natürlich ist damit zugleich auch das Problem des Massenerfolges gelöst. Zum Massenerfolg wandelt sich der Einzelerfolg, wenn es sich in der Gestaltung einer speziellen Wunschphantasie um Massenwünsche, um Massensehnsüchte handelt, die in jeder Zeit ebenso natürlich andere sein können, und deshalb wesentlich von der Zeit beeinflußt werden, weil eben jede Zeit, d. h. jede andere Form der Klassenherrschaft, andere Spezialinteressen hat und damit spezifische Wunschphantasien fördert, oder aber auch in den Hintergrund drängt. Natürlich sind es zu allen Zeiten trotzdem und stets die verschiedensten Nuancen, die zu einer Wirkung führen können, da der Eros zu allen Zeiten vielteilig ist. Weil sich aus dem Positiven ganz von selbst das Negative ergibt, so mag an dieser Stelle auch gleich die negative Seite des Problems erwähnt sein, d. h. die entscheidende Ursache des Ausbleibens eines Massenerfolges. Zu einem Massenerfolg kommt es niemals, wenn in einem Werke, und mag dieses künstlerisch noch so wertvoll oder noch so geschickt aufgebaut sein, nur vereinzelt vorkommende oder gar abwegige Wunschphantasien gestaltet sind. Dann bleibt das Echo unbedingt aus; und Erfolg ist, wie man immer wiederholen muß, nur das Echo des gleichgerichteten Affekts.

*

Ich komme nun zu den Beweisen für die von mir behaupteten wirklichen Zusammenhänge. Der von mir zu führende Beweis ist natürlich vollauf erbracht, wenn ich aufzuzeigen vermag, daß sich an die auffällige Gestaltung von einzelnen allgemein verbreiteten Ur-Instinkten und Fetischen auch der Erfolg in ganz besonderem Maße heftet. Nichts ist leichter nachzuweisen als dies.

Wir haben im ersten Teil die Tatsache kennen gelernt, daß die Wollust beim Schmerzbereiten zu jenen Ur-Instinkten gehört, die im Gefühlsleben der meisten Menschen eine Rolle spielen; wir wissen weiter, daß dieser Instinkt jedenfalls das Kindesalter ganz diktatorisch beherrscht. Hieraus kann im Hinblick auf die von mir behaupteten Zusammenhänge nichts anderes folgen, als daß die für die Jugend bestimmte geistige Kost stets dann einen außerordentlichen Erfolg erzielt, und immer einen größeren als jede andere, wenn sie in merklichster Weise an die sadistischen Ur-Instinkte des Menschen anknüpft. So ist es wirklich, und diese Tatsache ist vielleicht am allerleichtesten zu erweisen. Welches ist das gelesenste Kinderbuch? Die Antwort bedarf keines Besinnens: „Der Struwwelpeter." Vor mir liegt die 486. Auflage, sie ist vor fünf Jahren gekauft worden. Heute hat das Buch wohl die 500. Auflage erreicht. Mit welchen Mitteln arbeitet der Verfasser des Struwwelpeters? Nur mit den rohesten sadistischen Bildern und Vergleichen. Von gemeiner Tierquälerei ist die Rede, unfolgsamen Kindern werden die Finger abgeschnitten (dem Daumenlutscher), oder sie verbrennen hilflos, weil sie mit Zündhölzchen spielen (Die Geschichte vom Paulinchen); der Kaspar, der seine Suppe nicht essen will, verhungert und stirbt. Rohere und empörendere Vorstellungen, als sie im Struwwelpeter in Verse und Bilder gebracht sind, kann es nicht geben. Aber jedes Kinderhändchen greift mit erschauernder Wonne danach. Weiter: Welches sind die beliebtesten Märchen der Gleichaltrigen? „Rotkäppchen" und „Schneewittchen". Hier kann man nicht bloß von fünfhundert Auflagen reden, sondern von tausenden. Und was ist der Inhalt dieser beliebtesten Kindermärchen? Bestialischer Sadismus: Im Rotkäppchen frißt der Wolf die Großmutter und die Kinder, und es wird ihm vom Jäger bei lebendigem Leibe der Bauch aufgeschnitten, im Schneewittchen wird die Stiefmutter vergiftet. Weiter: Welches ist die von den Kindern am liebsten gelesene Bildergeschichte von Wilhelm Busch? „Max und Moritz". Auch hier zählen die Einzelauflagen nach Hunderten. Was ist ihr Inhalt? Tierquälerei und ähnliche niedliche Beschäftigungen. Weiter. Was liest der deutsche Knabe im Alter von zehn Jahren aufwärts mit nie nachlassender Begeisterung? Indianer- und Räubergeschichten. Vornehmlich die ersteren. Was sind deren dramatische Höhepunkte? Überfälle, bei denen der Besiegte seiner Kopfhaut beraubt wird — oft bei lebendigem Leibe —, und das Zu-Tode-Quälen der Gefangenen am Marterpfahl. Der gelesenste Verfasser von Indianer-Geschichten ist bekanntlich Karl May. Jedes Karl May'sche Buch ist ein förmliches Vademecum des rohesten Sadismus. Ich erinnere nur an den dreibändigen Old Chatterhand und die zahllose Seiten umfassenden Schilderungen der verschiedenen Westmänner über die von ihnen begangenen Greueltaten. Aber der christlich-katholische Verleger der Karl May'schen Schriften konnte bereits im Jahre 1920 mitteilen, daß er von den May'schen Büchern insgesamt schon über zwei Millionen Exemplare abgesetzt habe .... Das sind nur die weltbekanntesten Belege auf diesem Gebiete. Diesen Bombenerfolgen stelle man nun die Auflagen gegenüber, die die sadistisch gereinigten Kinderbücher erzielt haben, der „Prutzeltopf", von Wilhelm Schulz, der „Fitzebutze" von Paula Dehmel und ähnliche. Gewiß, sie werden auch hin und wieder gekauft, fünf-, zehn- und zwanzigtausend Exemplare mögen auch ihre Auflagen betragen. Aber was will

das neben den vorhin genannten Zahlen heißen? Nichts. Sie werden nicht gierig verschlungen. Keines ist ein Ziel der heißen Kindessehnsucht geworden. Die These, daß es sich in diesen Dingen um eine Frage des Geschmacks handle, und daß dieser durch guten Rat auf eine größere sittlichere Höhe gehoben werden könne, hat auf der ganzen Linie eitel Schiffbruch gelitten. Die Bestie im Menschen ist in dieser Hinsicht anscheinend sehr wenig zähmbar. Das beweist auch die weitere und ebenso wichtige Tatsache, daß der Sadismus zwar wie jeder Ur-Instinkt stark sublimiert wird — die Formen haben wir oben kennen gelernt —, aber wiederum weniger als manche andere Ur-Instinkte. Hieraus müssen sich selbstverständlich dieselben Konsequenzen ergeben wie gegenüber der Jugend. Und so ist es auch. Nicht Goethe hat zu seiner Zeit einen wirklichen Riesenerfolg erzielt, wohl aber sein Schwager Vulpius mit seinem heute noch gelesenen Räuberroman „Rinaldo Rinaldini", Goethe hat dies selbst mit Bitternis konstatiert. Der literarische Haupterfolg der vierziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts waren „Les Mystères de Paris" von Eugen Sue, in denen gestohlen, gemordet, vergiftet und hingerichtet wird, der der sechziger Jahre „Der Graf von Monte Christo" von Alexander Dumas, wo ebenfalls einige beträchtliche Portionen Blut fließen. An welche Werke knüpfen sich im letzten Jahrzehnt die Haupterfolge? An die Detektivromane im Stile des Nick Carter. Weiter: Karl Mays Bücher werden nicht nur von Knaben gelesen, sondern vieltausendfach auch von Erwachsenen, und jedenfalls kommen auf ihn allein viel mehr erwachsene Leser als auf alle Klassiker zusammen. Man spricht nicht davon, aber man liest den Karl May (ich auch, E. F.). Weiter: Wilhelm Busch, dessen ausgesprochen sadistischen Wesenszug ich weiter oben dargelegt habe, ist (erfreulicherweise!) nicht nur Kinderlektüre, sondern noch mehr unverwüstliches Labsal der Erwachsenen. Weiter: Wem verdankte der Simplicissimus in den ersten Jahren seines Bestehens vornehmlich seinen Riesenerfolg und seine so rasch sich ausbreitende internationale Weltberühmtheit? Außer Reznicek keinem so sehr wie seinem bekanntesten Mitarbeiter Thomas Theodor Heine, dessen Sadismus aus der Mehrzahl seiner Zeichnungen aufs boshafteste hervorgrinst .... Diese Reihe könnte noch lange fortgesetzt werden. Ich begnüge mich jedoch mit diesen wenigen, von Jedermann leicht nachprüfbaren Beispielen für die erfolgschaffende Rolle des Sadismus. Natürlich des wohltemperierten, denn daß dieser, um kursfähig zu werden, immer in Moralwatte verpackt serviert werden muß, habe ich schon weiter oben gesagt.

Wenn man die bis jetzt genannten Beispiele im Einzelnen auf ihre künstlerische Qualität überprüft, so sieht man, daß der gewöhnlichste Kitsch neben der Mittelware und beide neben dem sehr Guten und Besten stehen. Und noch mehr, daß die blutlüsterne Menschheit nach allem gleich eifrig griff, und stets sofort beim Erscheinen, und nach manchem jetzt bereits dreiviertel Jahrhunderte mit immer noch unverminderter Gier.

In diesem Zusammenhang muß auch an die auf den ersten Blick sehr merkwürdige, im Grunde jedoch gar nicht merkwürdige Tatsache erinnert werden, daß die Tragödie zu allen Zeiten die populärste dramatische Kunstform ist. Weiter daran, daß die Tragödien im Durchschnitt den am längsten währenden Dauererfolg aufzuweisen haben. Auch dies hängt mit der ungeheuren Verbreitung des nur selten gänzlich sublimierten Ur-Instinktes, der Wollust am Qual-Bereiten zusammen. Die Tragödie ist die infernalischste Form des Schicksals, die brutalste: der Held, dem höchster Triumph gebührte, geht unter. J. Sadger schreibt in seinem Werk über „Die Geschlechtsverirrungen" sehr richtig: „Die Lust an der Traurigkeit ist die Grundlage alles tragischen Genießens" und „der Genuß beim Anhören einer Tragödie beruht wesentlich auf sadistischer Befriedigung: dem Untergang des Helden". Aus der Grundtatsache, daß dieser Ur-Instinkt in der Jugend am mächtigsten ist, erklärt es sich übrigens auch, daß die dichterischen Erstlingsdramen meist bluttriefende Tragödien sind. Auch bei den Größten: Schillers „Räuber" Grabbes „Herzog von Gothland", Hebbels „Judith", Grillparzers „Ahnfrau".

Wenn sich die Brutalität in geschickter Weise mit Wollust paart, — die Zeitumstände entscheiden, ob offen oder versteckt, — so ist der Erfolg am sichersten. Brutalität und Laszivität, die im Gewand der einwandfreien Eleganz genau so potenziert auftreten können wie in der jede Hülle ablehnenden Schamlosigkeit, ergeben vereint das Odeur, dem die Menschen ebenso unbedingt folgen wie der Schweißhund der Fährte des angeschossenen Wildes Das typischste Beispiel hierfür liefert die von mir schon mehrfach herangezogene englische Karikatur der Jahre 1760 bis etwa 1815, von Hogarth bis zu Cruikshank, die damals ihren Weg über die ganze Welt fand. Da die englische Karikatur jener robusten Epoche vom Verschleiern ihrer Triebe sehr wenig Gebrauch machte, so ist das Wesen dieser Triebe, die ihnen die Popularität sicherten, meist auf den ersten Blick zu erkennen ....

Damit schließe ich die Reihe der Beispiele, die hinsichtlich der Betonung dieses Ur-Instinktes die Tatsache des Massenerfolges belegen. Ich könnte damit gleichzeitig auf alle weiteren Beweise überhaupt verzichten. Denn das Gesetz, das uns das Geheimnis des Erfolges entschleiert, gilt selbstverständlich nicht bloß gegenüber einem einzigen Ur-Instinkt; es gilt notgedrungen auf der ganzen

Linie, wenn auch die Tatsache der entscheidenden Beeinflussung nicht überall ebenso handgreiflich in Erscheinung tritt. Aber dann wäre eben nur die Beweisführung etwas umständlicher. Gleichwohl will ich wenigstens summarisch aus den verschiedensten Gebieten noch einige Belege heranziehen. Und auch sie werden zumeist erweisen, daß man gar nicht allzu tief graben muß, um die wahre Ursache der künstlerischen Massenwirkung in dem besonderen Fall zu erkennen. Als einen Ur-Instinkt von ebenfalls allumfassender Bedeutung, in dem das Erotische ganz unverkennbar die primäre Rolle spielt, habe ich die Schau- und Zeigelust gekennzeichnet. Wie erfolgreich die allgemeine Spekulation auf diesen Trieb ist, habe ich im ersten Teil bereits belegt (S. 69). Aus der Kunstgeschichte verweise ich auf eines der klassischsten Beispiele. Fragonard hat in seinem oben beschriebenen Bild „Die glücklichen Zufälle der Schaukel" den Gesamtkomplex der Schau- und Zeigelust in einer ganz raffinierten Kombination fast restlos gelöst. Wir sahen in diesem Bilde: den männlichen Exhibitionsdrang (übertragen auf die Geliebte), die weibliche Exhibitionsbegeisterung und drittens den männlichen Voyeur. Laut verschiedenen zeitgenössischen Berichten gab es unter der gesamten galanten Kunst des Ancien Regime sehr wenig galante Darstellungen, die einen ähnlich großen Dauererfolg erzielten wie dieses Bild. Der kostbare zeitgenössische Nachstich von Delaunay ist heute der begehrteste Leckerbissen eines jeden anspruchsvollen Kupferstichsammlers. Der Erfolg der beiden Busenfetischisten Peters und Wille mit ihren Busenbildern (S. 400) war so groß, daß ihnen die Stecherverleger jedes neue Bild förmlich aus den Händen rissen; die Nachstiche nach den Willeschen Bildern erlebten neben denen nach Boucher die größten Auflagen. Die andere Tatsache, daß man nur Busenbilder von ihnen erwartete und nur solche bei ihnen bestellte, beweist gleichzeitig die Richtigkeit der Ansicht, daß der ausgesprochen fetischistisch veranlagte Künstler die sicherste Aussicht auf Erfolg hat. Bei ihm ist die spezifische Wunschphantasie am sinnfälligsten. Die folgenden Beispiele beweisen die gleiche Tatsache. Jeder Kenner des spielerisch-eleganten Zeichners Gavarni weiß, daß seine große Serie „Les Debardeurs", in der er die Frau in Hosen, und zwar in Matrosenhosen, die jene Zeit als Ballkostüm kreierte, die Gipfelhöhe seiner künstlerischen Produktionskraft darstellt. In diesen Blättern erreichte Gavarni seinen faszinierendsten Charme. Es ist ein delikat nuancierter Kallipygoskultus, so deutlich, daß diese Nuance unbedingt wirksem werden mußte, aber gleichzeitig doch so dezent, daß man diese im Grunde so provokatorischen Bildchen gleichwohl auch „in der guten Stube" auflegen konnte. Durch die Gebrüder Goncourt wissen wir, daß diese zärtlichen Lithos einen der großen Erfolge des Charivari, in dem sie erschienen, ausmachten. Das Journal amusant hatte seine zweite Blüteperiode in den achtziger und neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts. Dieser Erfolg war an seinen Hauptillustrator Mars geknüpft (S. 416). Der äußerst fruchtbare Zeichner Mars war, wie wir wissen, ein ganz exzessiver Kallipygosfetischist, und da die Vorstellung von diesem Blatt Jahrzehnte lang direkt mit der Vorstellung von diesem seinem Hauptzeichner zusammenfiel, und da dieser seine kallipygische Spezialnote in jedem seiner Bilder so deutlich als möglich herausarbeitete, so gibt es kein Ausweichen vor der Logik, daß speziell dieser frenetische Kallipygoskultus den Dauererfolg des Blattes geschaffen hat. Dem Münchner Simplicissimus gab, wie schon gesagt, und was heute noch alle Welt weiß, neben Th. Th. Heine der elegante Reznicek ursprünglich das Hauptgepräge. Es genügt die Aneinanderreihung der beiden Tatsachen, daß Reznicek der enragierteste und ausschließlichste Kleiderfetischist unter den sämtlichen modernen Zeichnern war, und daß die Reznicek-Nummern des Simplizissimus ohne Ausnahme die Höchstauflage des Blattes brachten, um zu beweisen, welches Element bei diesen Riesenerfolgen entscheidend in Frage kam. Der Kleiderfetischismus, der Dessouskultus gehört zu den zeitlich bedingten erotischen Hauptsehnsüchten unserer modernen Kultur. Reznicek war der fanatischste und zugleich geschickteste Interpret dieser Zeitsehnsucht. Das ist der Umstand, der alle Welt sich damit abfinden ließ, daß Reznicek in der Kunst nur ein Surrogat lieferte. Man kann den Beweis übrigens auch umgekehrt führen und so folgern: Die Tatsache, daß die Reznicek-Nummern des Simplicissimus so besonders hohe Auflagen erzielten, beweist zweierlei. Erstens, daß der Kleiderfetischismus eine bevorzugte Note des modernen Eros ist, und zweitens, daß Reznicek, der in allen seinen Bildern vom eigentlichen weiblichen Körper immer nur sehr wenig zeigte, diese Note in einer Weise gestaltete, daß damit die Wunschphantasie unbegrenzter Kreise befriedigt wurde. Der große Erfolg, den die Kleiderfetischisten des siebzehnten Jahrhunderts, die Goltzius, Maetham, Sanredam, Crispin de Passe, auf ihre Weise erzielten, läßt sich natürlich auf dieselbe Weise erklären und begründen.

Soviel an summarischen Belegen für die entscheidenden Ursachen des Erfolges. Es würde mich nun gar nicht erstaunen, wenn diesen Konstatierungen gegenüber, und zwar speziell gegenüber meiner Hervorhebung und Begründung der Erfolge des Charivari, des Journal amusant und des Simplicissimus der Einwand auftauchte: es gibt aber doch auch noch andere Zeitungen, die mehrere Jahrzehnte lang dieselben, wenn nicht noch größere Erfolge aufwiesen, und die sich von jeder erotischen Nuance aufs Pein-

lichste fernhielten. Man denke als einziges deutsches Beispiel nur an die Gartenlaube, für die es aber in jedem Land ein gleichartiges Seitenstück gibt. Auf einen solchen Einwand wäre zu erwähnen, daß er das Gegenteil einer Widerlegung wäre. Der Erfolg der Gartenlaube und ähnlicher Zeitschriften ist auch nichts anderes als ein klassischer Beweis für die Erfolg garantierende Befriedigung eines fundamentalen Ur-Instinktes, und zwar in diesem Fall des Instinktes der Schau- und Zeigelust: Die Gartenlaube zeigte alles das, was dem Interessenkreis des Kleinbürgertums entsprach, das, worauf das gesamte Kleinbürgertum, aus dem sich damals die Mehrzahl der deutschen Bevölkerung zusammensetzte, neugierig war, und zwar erfüllte sie dieses Programm zu einer Zeit, wo der Befriedigung der Schaulust nur noch sehr wenige andere Stillungsmöglichkeiten geboten waren. Der ähnlich große Erfolg der Leipziger Illustrierten Zeitung zur gleichen Zeit und in neuerer Zeit der der „Woche" und ähnlicher illustrierter Zeitschriften des In- und Auslandes beruht durchweg auf nichts anderem als auf der raffinierten Ausbeutung der Schaulust. Daß es nur erotische Motive seien, die der Mensch zu sehen wünsche, ist nie behauptet worden und wäre auch eine närrische Behauptung. Aber sogar die direkte Erotik spielt beim Erfolg der Gartenlaube eine überaus erhebliche Rolle, trotzdem man z. B. in Worten nicht keuscher sein konnte, als es die selige Marlitt, die Leibdichterin des Blattes war. Eine spezifische Erotik kann sich bekanntlich auch im Verschweigen manifestieren, und das ist eben das spezifische Wesen der kleinbürgerlichen Moral für den Hausgebrauch. Die ökonomische Existenz des Kleinbürgertums ist u. a. auf der Integrität der zufriedenen, leidenschaftslosen „Liebe" aufgebaut. Sie darf nur die wohltemperierte Leidenschaft kennen und sie lehnt deshalb kategorisch jeden Exzeß ab. Das ist das Interesse ihrer Selbsterhaltung. Also propagiert sie die Scheinheiligkeit und das Nicht-sehen-wollen des Erotisch-Triebhaften in den Dingen. Indem die Gartenlaube dieses Programm konsequent verfolgte, erfüllte sie das größte Massenbedürfnis der Zeit. Womit auch von der erotischen Seite ihr Riesenerfolg begründet ist. Als Deutschland ein Land der Großbourgeoisie und der gewaltigen Klassenkämpfe wurde, hörte der Erfolg der Gartenlaube im gleichen Verhältnis auf. Für die gedämpfte Erotik, die Lebensfrage kleinbürgerlicher Herrlichkeit, gab es jetzt kein zahlungsfähiges Publikum mehr. Freilich, im selben Augenblick, in dem den Massen durch die veränderte historische Situation das gemütliche Familienglück wieder als das Höchste irdische Glück erschien, da triumphierte auch alsbald wieder dieselbe Kleinbürgermoral im seligen Gartenlaubenstil. Das charakteristischste Beispiel liefert hierfür der Weltkrieg. In dem entsetzlichen Gewühl ihres vaterlandverteidigenden Elends ersehnte sich die große Mehrzahl der Feldsoldaten ein möglichst harmloses Familienglück, eine sozusagen aufregungslose idyllische Erotik. Sofort findet sich auch der zeichnerische Vermittler für diese rührselige Wunschphantasie, B. Wennerberg, und der Massenerfolg ist ebenfalls sofort da, und er reicht direkt an den früheren von Reznicek heran, wenn er diesen nicht sogar noch übertrifft.

Weil, wie ich schon einmal sagte, das Positive durch das Negative am deutlichsten herausgearbeitet wird, füge ich gleich an dieser Stelle die Belege für die Logik des relativen Mißerfolges ein. Ich habe gesagt, daß der Massenerfolg immer nur da eintritt, wo Massensehnsüchte gestaltet und somit wenigstens in der Idee befriedigt werden. Also muß es unbedingt bei Einzelerfolgen bleiben, wo es sich um die Gestaltung von abwegigen, oder gar von perversen Einzelwünschen handelt. Und so ist es auch. Individualgefühle, die keine Massengefühle sind, interessieren immer nur Wenige, und wenn sie noch so interessant, noch so geistreich gestaltet sind. Derjenige z. B., der keinen Sinn für die sogenannten Wonnen des Flagellantismus hat, wird eine flagellantistische Darstellung im besten Fall einige Minuten neugierig betrachten, aber es wird ihm niemals mit unwiderstehlicher Gewalt der Gedanke durch das Gehirn zucken: Das mußt du haben. Ich kenne kein einziges Beispiel von einem größeren Erfolg, den besonders raffinierte erotische, geschweige denn perverse erotische Darstellungen gefunden hätten. Auflagen zwischen einhundert und fünfhundert Exemplaren sind das Höchste, was derartige Publikationen im Durchschnitt erzielen. Die berühmtesten und zugleich berüchtigsten Dokumente, die hier genannt werden können, die Werke des Marquis de Sade, haben nicht einmal in ihren Neudrucken diese Auflagehöhen überschritten. Abwegig empfinden eben immer nur relativ kleine Kreise. Die Massensehnsucht liegt stets in der Richtung des relativ Gesunden, womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß dieses sich zugleich auch mit den Forderungen der bürgerlichen Moral und mit denen einer höheren Ethik deckte. So bewegt sich z. B. die Wunschphantasie der allermeisten Männer absolut nicht in der Richtung der Monogamie, sondern im Gegenteil in der einer möglichst ausgedehnten Polygamie. Und dieser Umstand ist die Hauptursache des überall und stets vorhandenen allgemeinen Interesses an allen erotischen Gestaltungen. Das künstlerische Gebilde — in allen seinen Arten und Abarten, von der Ansichtskarte bis herauf zu dem ewigen Meisterwerk, das uns die Pforten in die Gefilde des erhabensten und seligsten Erlebens öffnet — ist die Erfüllung dieses Triebes und dieser vielleicht unbewußten Sehnsucht, einer Sehnsucht, deren Erfüllung die Wirklichkeit immer mehr oder weniger schuldig bleibt ....

Nun bleibt mir noch die wichtigste Erfolgsgarantie zu belegen, die deshalb auch besonders kräftig unterstrichen werden muß. Ich habe auf Seite 427 gesagt, daß der gesamte Sehnsuchtskomplex bei der Lösung des Rätsels vom Geheimnis des Erfolgs in Frage kommt. Als den Hauptinhalt der männlichen Wunschphantasie habe ich oben die Überwindung des individuellen Unsicherheits- und Minderwertigkeitsgefühls bezeichnet. Jeder, der dieses Gefühl in sich trägt, trachtet so lange er lebt danach, dieses schicksalsschwere Gefühl durch Widerlegung zu überwinden. Also hängt mit dieser Überwindung auch die stärkste Erfolgsgarantie zusammen. Und in der Tat, der Künstler, der diese Arbeit für ihn vollbringt, der ihn größer erscheinen läßt, als er ist, der ihn, und sei es nur für Minuten, zu den Sternen trägt, das ist sein Mann, dessen Lob singt er in allen Tönen und auf allen Gassen. Für einen solchen Mann werden Hunderte zu unermüdlichen Reklametrommlern. Ein typisches Beispiel hierfür ist aus der jüngsten deutschen Kunstgeschichte der münchner Maler Franz Lenbach. Dieser Maler war Jahrzehnte lang einer der gefeiertsten Maler, zwar nicht der ganzen Welt, aber doch Deutschlands. Lenbach hat alle deutschen Fürsten, alle deutschen Berühmtheiten, alle deutschen Frauenschönheiten des Hochadels und der Geldaristokratie gemalt; vor allem aber war er der Hofmaler Bismarcks, von ihm allein hat er nicht weniger als 400 bis 500 gemalte Porträts und Bildniszeichnungen angefertigt; jeder Kriegerverein, jeder zahlungsfähige Patriot wollte „seinen" Bismarck nur von Lenbach gemalt haben. Alle Welt stand bewundernd vor diesen Bildern, Hunderte von Kritikern sangen jahraus jahrein ein Lob auf Lenbachs Kunst. Nur Einzelne machten eine Ausnahme und fanden den Mut, zu sagen, daß Lenbach nur ein Dekorateur und ein Poseur sei, und mehr ein Kitschier als ein großer Künstler. Was ist es aber in Wahrheit, woraus der unbestreitbare Riesenerfolg Lenbachs resultierte? Dieses Geheimnis ist unschwer zu enträtseln: Lenbach hatte die große Geste. Lenbach hat Jedem, den er malte, Größe unterschoben; er machte gewissermaßen Jeden und Jede zu einer welthistorischen Erscheinung. Das ist der einzige Schlüssel für das Geheimnis seines Erfolges. Deshalb strömten ihm alle Fürsten und alle Zahlungsfähigen in Scharen zu. Jeder von ihm Dargestellte fühlte seine geheimste Sehnsucht durch Lenbach erfüllt: Man ist kein Nebbich, man ist ein „Wer", zu dem Andere mit Bewunderung und Neid aufschauen. Ob Lenbach bewußt log? Ach nein. Man kann als Künstler in den Kopf eines anderen eben nur das hineinlegen, was in dem eigenen rumort (S. 158). Und in dem von Lenbach rumorte, bewußt oder unbewußt, dasselbe Unsicherheitsgefühl, das er entsprechend seiner tatsächlichen Unbedeutung durch die Pose in erlogene Größe umdichtete und damit zum Schweigen brachte.

Ich habe oben gezeigt, daß Größe an sich kein Hindernis beim Berühmtwerden und Erfolghaben ist. Sie ist es dann nicht, wenn sie sich mit einem seelischen Inhalt paart, der das individuelle Lebensgefühl steigert. Infolgedessen kann man auch als ganz Großer im Reiche der Kunst zu denselben Erfolgen kommen wie ein Lenbach. Als Beispiele hierfür zitiere ich die Namen Tizian, Velasquez, Rubens. Sie alle haben dieselben Menschheitskategorien gemalt wie Lenbach, sie waren sämtlich und zeitlebens die begehrtesten Hofmaler ihrer Majestäten von Gottes- und Geldsacksgnaden. Und sie alle waren begehrt, geschätzt und geehrt aus demselben Grund: weil sie die große Geste hatten, weil Jeder, der unter ihrem zauberhaften Pinsel hervorging, etliche Zoll größer und gottähnlicher erschien, als ihn der liebe Gott in leibhaftiger Gestalt hatte wachsen lassen. Man denke als einziges Beispiel an das Porträt des berühmten Pamphletisten Aretin von Tizian. Welch ein imponierendes Exemplar der Gattung Mensch. Jeder Zoll an ihm ein Gott. In natura war jeder Viertelzoll an Aretin ein ausgekochter habgieriger Lump, dem man seine Gemeinheit, wie Zeitgenossen berichten, schon auf zehn Schritte von der Stirne ablesen konnte. Diese drei, Tizian, Velasquez, Rubens, blieben zeitlebens ungestürzte Könige im Reiche des Erfolges. Zeitlebens strömten ihnen die Aufträge aus denselben Kreisen zu; denn zeitlebens erheben sie ihre Modelle ins Reich der Halbgötter. Anders ging es mit einem Vierten, mit einem ebenso Großen, mit Rembrandt. Und sein Schicksal beweist in entgegengesetzter Richtung dieselbe Wahrheit. Warum wurde der alte Rembrandt von allen seinen Zeitgenossen abgelehnt, also der Rembrandt, der uns heute Lebenden die tiefsten und erschütterndsten Einblicke in die Menschenseele schuf? „Sie verstanden ihn nicht mehr", „er war ihnen zu groß geworden". So oder ähnlich lauten die meisten Urteile, denen man in der Kunstgeschichte begegnet. Das ist alles schief. Absolut nicht deshalb blieben die Aufträge aus. Rembrandt hätte noch unendlich viel größer werden können, noch wahrhaftiger, wenn nur die Dargestellten zugleich auch größer geworden wären, noch heroischer, noch würdiger, als er sie früher gemalt hatte So aber wurden sie nur echter. Darum aber wurden sie kleiner und immer kleiner und außerdem immer verächtlicher; denn in jeder Menschenbrust schlummert doch eine halbe Menagerie. Das aber ist gerade das, was man nicht wissen will, was im Gegenteil tiefstes Geheimnis bleiben soll. Von einem Narren, der das nicht begreift, kann man sich nicht malen lassen, so resümierten die Rembrandtschen Zeitgenossen in ihrem Unterbewußtsein. Und Herr Rembrandt wurde von seinen Pfeffer-

säcken in Ungnaden entlassen. Genau so ging es zwei Jahrhunderte später einem Daumier. Selbstverständlich ist dies in allen derartigen Fällen ein sich ganz unbewußt vollziehender Vorgang. Ins Bewußtsein tritt er in der Form der sogenannten ästhetischen Indifferenz gegenüber derartigen Werken. Sie gefallen einfach nicht mehr. Aber das ändert nichts am Wesen der wirklichen Triebkräfte. Erst da Rembrandt zeitlos geworden war, wurde er von Neuem berühmt. Das heißt, da die Beschauer als Individuen nicht mehr verwandt oder verschwägert mit dem Angeklagten waren, zu dem er jedes Porträt in seiner letzten Epoche stempelte. Die späteren Geschlechter fühlten sich durch Rembrandt nicht mehr persönlich entlarvt, sondern im Gegenteil ihre veränderten Interessen durch ihn erfüllt, also konnten sie sich ungefährdet die Objektivität ihres Kunsturteils leisten.

Die potenzierteste Form des Lebensgefühls, in der alles Gift des Zweifels, alle Unsicherheitsgefühle aufs Idealste überwunden sind, ist das Triumphale. In den Minuten oder Stunden, in denen wir das Gefühl des höchst gesteigerten Triumphes in uns tragen, fühlen wir uns förmlich zu den Göttern erhoben, und darum direkt vollkommen. Ein „noch mehr" in der Wunscherfüllung kann es deshalb überhaupt nicht geben. Das ist natürlich die allerleidenschaftlichste Sehnsucht unendlich vieler Menschen, und sie kocht selbst im Hirn des simpelsten Karrenschiebers. Also ist auch den Werken der allerhöchste Erfolg beschieden, in denen das Triumphale in überzeugender, womöglich gar in hinreißender Form gestaltet ist, so stark, daß jeder daran glaubt und sich, wie gesagt, für Minuten selbst zu den Göttern erhoben fühlt. An diese Werke vor allem knüpft sich der Ewigkeitserfolg, der nie nachlassende, der sich immer mehr steigernde, denn nur die stärkste Zuversicht steckt alle Welt und alle kommenden Geschlechter an. Hier gibt es ein Beispiel in der Kunstgeschichte, durch das Wort für Wort von dem bewiesen wird, was ich eben über die ewigkeitschaffende Wirkung des Triumphalen sagte. Dieses Beispiel ist Beethoven. Dieser Künstler ist vielleicht der größte Künstler des europäischen Kulturkreises, der je gelebt hat. Er ist es deshalb, weil das Triumphale der ewig wiederkehrende Ausklang eines jeden einzelnen seiner Werke ist, d. h. Beethoven endigt stets als Triumphator. Denn was er gestaltet, sind immer seine eigenen Seelenkämpfe. Seine Triumphatorgeste nimmt von Werk zu Werk zu; sie durchstößt Hunderte von Malen die Wolken. In der Neunten Symphonie erobert und beherrscht sie den Himmel aller menschheitlichen Glücksmöglichkeiten. Das eigene physische Minderwertigkeitsgefühl — Beethoven war auffallend klein — ist es, das er mit Entfaltung heroischer Anstrengung auf diese Weise überwunden und in ein ewiges Siegergefühl verkehrt hat. Hier mag darauf hingewiesen sein, daß auch Adolf Menzel ein Zwerg war, und auch er ist auf demselben Wege ein großer Künstler geworden. Diese Zusammenhänge sind aber nicht nur das letzte Geheimnis von Beethovens besonderer künstlerischer Größe, sie sind auch das letzte seiner speziellen Berühmtheit und haben ihn zu dem am jubelndsten angebeteten Künstler auf der ganzen Erde gemacht. Weil Beethoven mit der stärksten Kraft an sich glaubt, darum erfüllt er auch seine Hörer mit demselben Triumphgefühl, das ihn beherrscht. Das Ansteckendste ist der starke Glaube. Anton Bruckner beschwerte sich einmal, daß man immer nur von Beethoven rede, während er und seinesgleichen doch auch Einiges gemacht hätten, was der Mühe wert wäre, ernstlich gewürdigt zu werden. Das stimmt unbedingt, für Bruckner und für viele außer ihm. Aber ihr Werk wird ihren Ruhm trotzdem nicht in die letzten Weiten tragen, soferne sie nicht das Triumphale gestaltet haben. Sowie dies aber der Fall ist, da öffnen sich früher oder später die Tore, durch die die Massen in immer mehr zunehmender Dankbarkeit und Begeisterung hereinströmen. Ich nenne aus der Musik als Beweis Bizet und seine Oper „Carmen", aus der neuzeitlichen Malerei Delacroix, Daumier und Slevogt. Selbstverständlich gefällt sich auch in diesem Fall die Geschichte in ihren seit jeher üblichen und wohl ewig wiederkehrenden grotesken Witzen, durch die sie zeitweise die Allerkleinsten an die Seite der größten Genies trägt. Sie läßt den komponierenden Militärkapellmeister, z. B. Sousa, ein halbes Jahrzehnt lang die allerstürmischsten Massenerfolge einheimsen, weil das Triumphale die einzige Note seiner lustigen Militärmärsche war. —

Das Problem vom Geheimnis des Erfolges ist durch diese Ausführungen selbstverständlich nicht erschöpft; so wenig wie das Hauptproblem, das mich in diesem Buch beschäftigt hat, durch die von mir in den vorstehenden Kapiteln durchgeführten Analysen und Demonstrationen erschöpft ist. Daß mich eine solche überhebliche Meinung auch niemals beherrschte, und daß mein Ziel ein wesentlich begrenzteres war, habe ich bereits in der Einleitung und auch sonst noch an mehreren Stellen des Buches ausgesprochen. Dagegen hoffe ich, daß beide Probleme von mir in ihrem wirklichen Kern aufgedeckt sind, und daß in beiden Fällen bei ihrer Analyse Wege beschritten sind, die bei konsequenter Weiterverfolgung eines Tages zuverlässigere Lösungen verbürgen, als sie die Wissenschaft über diese Fragen bis jetzt kannte.

*

355. Aus dem Fresko „Die Hölle" von Signorelli, im Dom von Orvieto

Namenverzeichnis

Aachen, Joh. von 388 392.
Abraham a Santa Clara 140, 264.
—, Dr. 34, 314.
Adam 235.
Adler, Alfred 178, 297, 379.
Aeschylos 125.
Aigremont 360.
Albano, Francesco 153.
Aldegrever 248, 289, 412.
Aliamet 405.
Ammann, Jost VII.
D'Andrade 145.
André, Albert 397.
Apoux 89.
Aretino, Pietro neben 8, 81, 102, 303, 305, 332, 431.
Argens 67.
Avril, J. J. neben 112, 239.

Bac 235.
Bach, J. S. 10, 165, 284.
Backett, Isaak 49, 279.
Baldung, Hans neben VIII, 224, 229, 289, 412, 423.
Balletti, Manon 210.
Balzac 165, 293.
Barber 371.
Barbier, Le 329, 339.
Bargue 397.
Barlach, Ernst 381.
Barlari, J. 1.
Bart, N. 68.
Barthold, F. W. 209.
Baudelaire 48.
Baudouin, P. A. 137, 232, 233, 268, 269, 290.
Bayros, F v. 141, 221, 254, 258, 270, 273, 277, 308, 312, 372, 373.
Beardsley, Aubrey 33, 105, 181, 202, 258, 267, 302, 312, 323, 330.
Beauvais, L. de 295.
Beethoven 14, 16, 20, 21, 163, 165, 168, 170, 196, 432.
Beham, H. S. 248, 289, 412, 423.
Bellini 229.
Bembo, Kardinal Pietro 304, 332.
Benedikt, Papst XIV. 66, 214.
Berghem 423.
Béricourt 410.
Bernard, Edouard 382.
Berneis, B. 277.
Bernini 32, 226, 227, 278.
Bernis, Cardinal 28
Bernus, Alexander 302
Berry, Herzogin von 68.
Bertin, Nicolaes 200, 267.
Binet 358, 365, 369.
Bismarck 15, 431.
Bissolo, Franzesco 333.
Bizet 432.
Blaizot 82.
Blei, Franz 46.
Bloch, Iwan 38, 76.
Blondat, M. 275, 277.
Blüher, Hans 75.
Blumauer 423.
Boccaccio 248, 317.
Bock 289.
Böcklin 149, 206.
Boilly neben 80, 245, 252, 266, 273, 282, 364, 396.
Bol, Ferdinand 387, 392.
Bonnard 417.
Bordone, P. 110, 249, 289, 393.
Borel 331, 396.
Borghese, Pauline 71.
Borgia, Lucrezia 71.
Bosch, Hieronymus 381.
Botticelli 154, 229, 333, 393.
Boucher 33, 50, 53, 58, 69, 70, 232, 233, 252, 289, 338, 357, 372, 396, 400, 402, 407, 413, 414.
Bouchot 266, 268, 273, 411.
Bouillard 403.
Boutet, 98, 235, 236.
Bowles 119.
Brand, Julius 387.
Brantôme 83, 84, 92.
Brasch 371.
Bretonne, Rétif de la 28, 30, 32, 33, 66, 78, 82, 83, 84, 100, 206, 214, 252, 272, 358, 365.
Brod, Max 56, 282, 296, 309.
Broglie, Graf von 69.
Bronzino 333.
Brouwer, Adrian 113, 249, 423.
Bruckner 432.
Brüning 371, 417.
Bruyn, B. de 329, 386, 393.

Bry, de 232.
Bürger, G. A. 44, 46, 332, 387.
Burne-Jones 238.
Busch, W. 168, 322, 376, 377, 427, 428.
Buscowicz 235.
Byron 102, 138, 140, 169, 293.

Cab 235.
Cabanel 281.
Callot, J. 423.
Camargo 81.
Canova, A. 71, 196, 266, 409.
Caresmes 135, 252, 268, neben 328, 330, 396.
Cari, G. de 261.
Carracci, A. neben 232, 258.
Cars, Laurent 52.
Casanova 28, 30, 33, 64, 66, 70, 80, 100, 208 u. f., 251.
Case 127.
Casey 369.
Cazenave neben 256, 278, 414.
Celander 250
Cellini, B. 176, 195, 198 u. f., 328.
Chaplin, Ch. 238, 397, 398, 401.
Chaponnier, A. neben 248.
Charpentier 397.
Chasseriau 238.
Chavannes, Puvis de 292.
Chéron, L. 327.
Chorier, André 81, 280, 295, 305.
Christophe, F. 236, 267, 275, 282, 309, 312, 343, 344.
Chualy, Miß 57.
Clodius 364
Clouet, Francois 230, 328.
Collet, J. B. 151, 254.
Conrad, Heinrich 28, 303.
Corinth, L. 149, 238, 340.
Cornazano 303, 332.
Cornelius 286.
Corot 397.
Correggio 153, 154, 229, 277, 278, 289, 290, 291, 299, 333, 424.
Cosimo, P. di 333, 385, 392.
Cossa, Francesco 248.
Cottin 235.
Couché, J. 135.
Courbet 149, 154, 160, 289, 397.
Couture 238.
Couvray 66.
Coypel, Charles neben 72, 131, 232, 233, 373.
Cranach, Lukas 190 u. f., 229, 342, 412, 423.
Crébillon 365.
Credi, Lorenzo di, 333.
Crivelari 187.
Cruikshank, Isaak 158, 254, 367, 415, 428.

Daelen 236.
Dalen, Cornelis van 45.
Dalsani 236, 416.
Dante 293.
Darwin 121.
Daumier, H. 152, 160, 165, 432.
Debucourt 78, 79.
Degas 417.
Dehmel, Paula 428.
—, Richard 56, 281, 293.
Delacroix 138, 160, 165, 204, 289, 374, 417, 432.
Delaunay, U. 137, 429.
Delorme 424.
Dennel, A. F. neben 392.
Denon, Vivant 258.
Dequevauvillers 331.
Deshayes, J. B. 396.
Desplaces, L. 43, 47.
Detouche, Henry 97, 213, 267, neben 352, 383
Deutsch, Manuel 390.
Devéria 235, 267, 268, 344, 413, 414, 415.
Diana von Poitiers 230, 316, 328.
Diaz, N. V. 207, 267, 275, 276.
Dickinson neben 312.
Dietrich 44, 332.
Dolze 304.
Domenechino 73, 390.
Donatello 160.
Doré, Gustav neben 208.
Dostojewski 165, 176.
Draner 372.
Drost, Cornelis 395.
Dubrusla, Busset 77.
Duchange, G. 131.
Dudovich, M. neben 104, 236.
Duflos 132.
Dumas 51, 420, 428.
Dupus 327.
Dürer 229, 289, 412.
Duris 19.
Durmer, F. V. 164.
Dusart, Cornelis 321, 392.
Duschek 371.
Dyk, van 230, 413.

Eckermann 138.
Eduard IV. 317.
Einstein, Albert 121.
Eisen 311, 400.
Elisabeth Charlotte, Pfalzgräfin, siehe Herzogin von Orleans.
Erpikum, F. 218.
Eschemann 417, 422.
Eschenbach, Wolfram von 92.
Etty, William 396.
Euphronios 228
Euthymedes 228.
Everdingen, Cäsar von 395.

Félon, J. 219, 397.
Fendi, Peter 272, 307, 312, 344, 345, 415.
Fennecker 236, 279, 298.
Fernando, A. 178, 282.
Feuerbach, Anselm 220.
Flaubert 48.
Fließ, Wilhelm 38, 103, 104, 106, 152, 195, 408.
Flipart, Guiseppe 231.
Flötner, Peter 229, 248, 249, 423.
Forain 235.
Fortunio 304.
Fortuny 238
Fouché, L. 47.
Foucquet, J. 228, 328, 390.
Fourment, Helene 230, 334, 395.
Fragonard 141, 232, 233, 247, 252, 282, 289, 303, 311, 319, 328, 329, 330, 343, 364, 396, 400, 410, 415, 429.
France, Anatol 161, 293.
Francesca, Piero de la 291, 383.
Franciabigio 393.
Franco 304.
Franz I. 42, 334.
Fredillo, F. 95.
Freud, S. 25, 34, 35, 36, 77, 85, 86, 95, 314.
Freudeberg 241.
Friedrich II. 19.
Fröschl, Daniel 108, 249, 412.
Früsotte 143.

Gailer von Kaisersberg 140, 264.
Garneray 364.
Gauthier, J. B. 146, 147.
—, Th. 47, 51, 80, 417.
Gavarni 235, 429
Gedon 302, 312.
Gerbault 235, 374, 417.
Gerhard, Hubert 249.
Gerstel, Wilhelm 417, 418.
Gheyn, A. de 31, 232, 310.
Gianpedrino 228.
Gill, André 397, 398.
Gillray, James 377, 415.
Giorgione 289, 334, 383.

Giotto 291.
Girard 420.
Goes, H. van der 176.
Gogh 122, 137, 144, 145, 176, 177.
Gole 232.
Goltzius, H. 34—37, 115, 123, 192, 232, 266, 322, 392, 429.
Goncourt 429.
Gorki 161.
Gossaert, Jan. 222, 278.
Goethe 16, 21, 25, 46, 102, 125, 138, 140, 163, 165, 168, 176, 184, 206, 240, 241, 352, 356, 360, 361, 387, 428.
Gottlob, F. 319, 351.
Götz, C. 217.
Göz, J. 198.
Goujon, Jean 328.
Goya 33, 74, 154, 165, 177, 361, 367, 368, 374, 375.
Grabbe 47, 170, 176, 406, 428.
Graf, Urs 248, 363.
Grammont 206, 214.
Gray, H. 235, 283.
Greco, Il 176, 177, 381.
Grécourt, Abbé 233, 307.
Greiner, Daniel 267, 275, 301, 310, 311, 312, 344.
—, Otto 312.
Greuze, J. B. 232, 398, 399, 400.
Grévin 235, 369, 397.
Grey-Parker 369.
Grien, siehe Hans Baldung.
Grillparzer 25, 140, 428.
Großmann, Rud. 236, 293.
Grosz, George 417.
Grün 235, 311.
Grünewald, M 176, 381.
Guerard 369.
Guido 392.
Guillaume, Adolf 96, 212, 235, 236, 283, 371, 372, 380.
Günther, Joh. Chr. 251.
Guys, Constantin 19, 369, 370.

Habermann 238.
Haid, J. J. 69, 194, 266.
Hals, Fr. 165, 176, 177.
Hamerling, Robert 238, 239, 293.
Hannover, Kurfürstin von 61.
Hatzfeld, Gräfin Sofie 179.
Hauptmann, Gerhart 161.
Hausenstein, W. 17.
Hebbel 25, 102, 138. 176, 324, 428.
Hegel 121.
Heilemann, Ernst 236, neben 296, 344, 347, 401, 410.
Heine, Heinrich 21, 379.
—, Th Th. 375, 377, 428, 429.
—, Willy 48.
Heinrich II. 328.
Henriette, Herzogin v. Orleans 70, 71.
Hieron 9, 228.
Hirschfeld, Magnus 77, 103.
Hodler 292.
Hoffmann von Fallersleben 264, 379.
Hoffmannswaldau 233, 279, 280, 305, 306.
Hogarth 253, 299, 367, 428.
Holbein 229.
Holsteyn 289.
Honthorst 393.
Hope, Bankier 211.
Hoppner, J. neben 184.
Hubert 330.
Huet neben 56, 232, 233, 240, 252, 268, 273, 311, 364.
Huf, Fritz 417, 418.
Hutten, Ulrich 21.
Hyacinthe 369.

Icart, Louis 179, 344 347, 348, 381.
Ihresham 62, 250.
Ingres 289, 397.

Janinet 330.
Jehel 371.
Jordaens, Jakob 153 230, 289, 336, neben 400, 412, 423, 424.
Joung, J., neben 184.

Kainer, L. 102, neben 176, 236, 278, 284, 288, 344.
Kant 111, 121.
Kärger 235.
Karl V. 12, 72, 338.
Karl VII. 328.
Kaulbach, Wilhelm 33, 192 u. f., 258, 286, 312, 400
Keller, Gottfried 184, 348, 385.
Kind, A. 273
Klic, K. 235, 376.
Klimt, Gust. 270, 287, 297.
Klinger, Max 312, 417.
Krafft-Ebing 104.
Kraus, G. M. 139, 203, 266.
Kubin, A. 270, 381.

Laclos, Choderlos de 51, 298, 299.
Lafayette 48.
Lafontaine 233.
Landell 165.
Langlumé 341.
Larmessin 317.
Laroche 236.
Lassalle, F. 179 u. f.
Launay de, siehe Delaunay.
Laurin 243.
Lawrince 330, 396.
Le Clerc 252, 317.
Lefevre, J. J. 209, 266.
Legrand, Louis 235, 294, 417.
Lehmbruck, Wilhelm 417.
Lejeune, A. F. 238, 278, 340, 371, 397.
Le Moyne, Fr. 52, 405, 414.
Lenau 293, 297.
Lenbach 431.
Lendecke 236.
Lenzi, Lorenzo 304.
Leo X 332.
Lépicié neben 72.
Lessing 125, 158.
Leu 371.
Levasseur, Ch., siehe Vasseur.
Le Veau, J. J. 325.
Le Voyer 335.
Leyden, Lukas von 249.
Liebermann, Max 20.
Lighton 238.
Lijs, Jan 249.
Linder, J. 235, neben 288, 318, 369.
Lionardo da Vinci 160, 165, 176, 383.
Liszt 128.
Littrat, Claude 55.
Lohenstein 305, 306.
Lombroso 177.
Lossow, H. 33, 177, 236, 238, 254, 312, 338
Louis, Pierre 388.
Louterbourg, P. J. 325.
Louys, P. 292, 349.
Lovison, Sebastian 197.
Ludwig I. 71, 84, 193, 286.
Ludwig XV. 42, 68.
Ludwig XVI. 278, 344, 365.
Luini 333, 390.
Lukian 100.
Lundens, G. 117, 249.
Lusche 371.
Lust, Philipp 32.
Luther 21, 59.

Mabuse 112, 249.
Madelaine, Marie 56.
Maeterlinck 81.
Maetham, J. 125, 232, 249, 429.
Maillol 417.
Makart 12, 33, 72, 129, 238, 289, 338.

Mallet 83, neben 272.
Malo 423.
Manet, Ed. 162, 340.
Mantegna 288.
Manuel, Nik. 229.
Manzini, Maria 230.
Maraty, Carlo 43.
Marcelin 235.
Marchetti 409.
Marcks 311, neben 360.
Maria, Königin 292.
Marie Antoinette 48.
Marlitt 430.
Marot, Clément 304, 305, 332.
Mars 235, 416, 429.
Martelli 304.
Martin, E. F. 237.
Marx, Karl 35, 121.
Maupassant 51, 165, 293.
May, Karl, 427, 428.
Mayer, Gustav 179.
Meer, van der 230
Menzel, Adolf 19, 432.
Mercier 239.
Metsu, G. 116, 230.
Meursius 251, 271, 385.
Michaud le Grand 364.
Michel, J. B. 53, 58
Michelangelo 12, 14, 71, 160, 163, 165, 170, 176, 195 u. f., 277, 284, 291, 292, 304, 374, 379.
Mieris 40, 230, 234, 323, 395.
Mignard, Pierre 230.
Millet 128.
Minne-Rosenberg 210.
Mirabeau 51, 56.
Möbius 177.
Moderno 111, 249, 282.
Moitte 234, 252, 364, 365.
Molenaer 249.
Molza 304.
Monnet, Paul 71, neben 240.
Monnier, Henri 48, 170, 254, 258, 262, 268, 412, 415.
Montant 235.
Montesquieu 59, 423.
Montez, Lola 71, 84.
Morche 371.
Moreelse, Paulus IV, 337, 343, 398, 399.
Morin, N. 173, 175, 235, 258, 282, 312, 338, 368.
Morland, George 311.
—, V. 235.
Morlini 303, 332.
Moses, Hugo neben 176.
Mozart 146, 173.
Müller, Dr. C. 423.
—, V. 249, 278.
Munch 282, 283.
Münzer, Thomas 21.
Musscher, M. van neben 32, 393.
Musset, Alfred 51.
Muther, Richard 334.

Napoleon I. 71, 206, 377.
Napoleon III. 401.
Natier 210, 232.
Navarra, Königin von 248.
Nelli 289.
Netscher, C. neben 136, 230, 252, 395, 413.
Neukirch, Br. 233, 251, 280, 306.
Neumont, Maurice 103, 383.
Newton, R. 254, 311, 360, 367, 377, 396, 415.
Nick Carter 428.
Nietzsche 111, 134.
Nifo, Augustin 79.
Nordau 177.
Nordmann 270.
Noske 381.
Numa 235, 271, 279, 364, 368.

O'Morphi 414.
Orleans, Herzog von 68.
Orléans, Herzogin von (Elisabet) 42, 61
Orsonvilliers, Frau von 42.
Ostade 249, 423.
Ovid 222, 246.

Padovanino 412.
Palma Vecchio 289, 333, 393, 403, 412.
Parmegianino 393.
Pascin 236.
Passe, Crispin 232, 429.
Pater 232, 364.
Pechstein, Max 296, 417.
Pencz, Georg 267.
Penot 417, 423.
Peters, William neben 312, 344, 384, 398, 400, 414, 429.
Pfeifer, W. 100.
Picart, B. 132.
Piper 371.
Piron, Alex 233, 332, 406.
Plantikow 371.
Poitevin 258, 270, 302, 312.
Pompadour, Marquise von 69.
Poussin, Nikolas 230.
Préjélane 379.
Preisler 65.
Primatice 328.
Prinzhorn, H. 12, 182.
Prot neben 272.
Puttkammer 371.
Putz 238.

Queverdo 364, 396.

Rabelais 25, 30, 47, 59, 310, 332, 417, 423.
Raffael 19, 65, 173, 176, 177, 228, 229, 288, 289, 333, 383, 412.
Rahl, C. 73.
Ramberg, Heinrich 159, 311, 317, 318, 322, neben 337, 396, 410, 416.
Ranft, L. 104.
Rank, Otto 25, 34, 138, 169, 170.
Rava, Aldo 211.
Recnizek 236, 375, neben 376, 428, 429, 430.
Regnault neben 16, neben 192, neben 248, 266, 278, 396, 414.
Rembrandt 10, 33, neben 120, 145, 149, 152, 162, 165, 176, 184, 230, 248, 267, 288, 319, 336, 337, 431, 428, 432.
—, Saskia 162.
Renard 82.
Renoir 154, 289, 397, 398, 410, 417.
Requiers 235.
Retau 105.
Ribera 381.
Richelieu, Herzog von 68, 206, 214, 299.
Rivière, G. 215, 344.
Robida 235, 397, 401.
Rochegroße 129.
Rodin, A., 165, 168, 273, 282, 289.
Rohan, Herzogin 399.
Roland 235, 416.
Romano, Giulio 187, 249, 258, 267, 303
Rops, Félicien 80, neben 96, 258, 267, 268, 270, 273, 274, 275, 302, 312, 323, 330, 342, 344, 345, 396, 400, 401, 410.
Rosenhagen, Hans 203.
Rossi 369.
Rost, Joh. Christian 240.
Rottmann 286.
Roubille, A. 418.
Rousseau, J. F. 165, 414.
—, J. J. 68.
Roveyre 267, 289.
Rowlandson, Thomas VI, 33, 63, neben 64, 72, neben 144, 148, 154, 155, 156, 157, 161, neben 168, 251, 253, 255, 257, 258,

neben 264, 268, 282, 300, neben 304, 306, 311, 367, 396, 409, 410, 415.
Rubens neben 112, 129, 141, 152, 154, 160, 165, 168, 230, 249, 273, 289, 291, 292, neben 320, 334, 342, 394, 395, 396, 399, 410, 412, 423, 424, 431.
Rubinstein 172.
Ruotte 77.
Ruysdael 19.

Sacher-Masoch 84.
Sade, Marquis de 51, 430.
Sadeler 232, 388.
Sadger, Dr. J. 324, 428.
Saenredam, J. neben 40, 232, 249, 429.
Sahib 235.
Saint-Aubin 252, 338, 401.
Sansovino 304.
Sarto, Andrea del 334.
Savonarola 333.
Savoy-Hock 343.
Schadow 408.
Schalken, Gottfried 230, 398, 399.
Schall neben 200, 232, 233, 296, 364, 410, 415.
Schaukal 56, 388.
Scheffler, Karl 381.
Schenk, P. 107.
Schiller, Fr. v. 102, 130, 138, 140, 165
Schlegel, Friedr. 281.
Schröder, Sofie 51.
Schulz, Wilhelm 375, 428.
Sebastiano, Fra 304
Sekundus, Johannes 92, 280.
Sem 369
Shakespeare 25, 125, 165, 176.
Shelley 169, 293.
Sieben 236.
Signorelli, Luca 275, 284, 288, 291, 292, 374, 433.
Simmel, Dr. 34, 372.
Sinclair, Upton 161.
Slevogt, Max 145, 146, 289, 290, 432.
Sodoma 229, 289, 333, 392.
Somm, G. 103.
Sorel, Agnes 328.
Sousa 432.
Spremberg 371.
Stahl, A. 164.
Stauffer-Bern 408.
Steen, Jan 230, 423, 425.
Stein, Frau von 352.
Stekel, Wilh. 34, 38, 40, 68, 78, 95, 103, 104, 118, 152, 176, 323.
Stoffels, Hendrikje 336.
Stollberg 46, 332.
Stone, Miß 317.
St. Quentin 55.
Strindberg, August 356, 359, 378.
Strozzi, Bernh. 395.
Sue, Eugen 428.

Taine 18.
Tassaert, T. 235, 396.
Teniers 191, 266.
Thöny 375.
Thouvenin neben 336.
Thulden, van 249, 423.
Thümmel 309.
Tilly, Graf 206.
Tintoretto 165, 176, 267, 393, 412.
Tischbein 206.
Tizian VI, 11, 12, 229, 278, 289, 304, 315, 328, 333, 390, 431.
Toulouse-Lautrec 285, 417.
Touze 340.
Traviès 312.
Trübner, Wilh. 145.

Ugolino 304.
Urban VIII. 32.
Uz 387.

Valck, G. neben 32.
Vallé 127.
Vallet 235.
Vallin 237.
Vallou 84, 202, 235, 266, 368.
Valperga, L. 420.
Varchi 304.
Vasseur, Charles le 139.
Velasquez 408, 413, 431.
Veneto 333.
Verkolje, J. neben 136.
Verlaine, P. 272, 273, 293, 407, 408.
Vernet, Horace 206.
Vernier, Charles 91, 235, 368, 369.
Veronese, Bonifazio 393.
Veronese, Paolo 109, 228, 229, 249, 277, 289.
Vespucci, Simonetta 385.
Victor 85.
Vidal neben 200.
Villon, Francois 332.
Vincent 171.
Vinkenboons 41.
Vlinck, G. 45.
Voltaire 265, 274.
Vos, Martin de 189, 267.
Voß 46, 332
Vulpius, Christine 352, 360.
—, Reinhardt 428.

Wagner, R. 14, 15, 20, 128, 140.
Waldberg, Max von 264.
Watteau 141, 232, 233, 252, 283, 289, 395, 415.
Wattier 235, 313, 343, 356.
Weiditz, Hans 318.
Wellington 411.
Wely 417.
Wennerberg 236, 430.
Werff, Adrian van der 229, 230, 252, 395.
Wieland 293.
Wiertz, Ant. 208, 238, 266, 343, 410.
Wiesenpater v. Ißmanning 140.
Wilde, Oskar 203.
Wilke, Rud. 172, 375.
Wille, Madame 338.
—, P. A. 201, 232, 233, 266, 338, 344, 391, 392, 394, 398, 400, 414, 429.
Willette, A. 128, 235, 297, 299, 344, 345, 346, 353, 371, 375, 401.
Wölfflin, Heinrich 17 u. f.
Woodward, G. 76, 256, 259, 415.

Xaveri, G. J. 129, 395.

Zatti 303, 332.
Zehbe 371.
Zichy 282.
Zille, Heinrich 183, 416, 419, 421.
Zmurko, Franz 278, 280, 398, 399.
Zola, Emil 59, 205, 262, 293.
Zorn 238.
Zucheri 423, 424.

*

356. Die Crevettenfischerinnen. Lithographie nach Wattier

Verzeichnis der Beilagen

	neben Seite
Hexen-Treiben. Von Hans Baldung Grien. 1514	VIII
Der entweihte Parnaß. Italienische Satire auf die Sonette des Pietro Aretino. 16. Jahrhundert	8
Danaë. Kupferstich von Chaponnier	16
Die nicht allzu spröde Schöne. Holländisches Gemälde, um 1700	24
Die Flohsucherin. Holländischer Schabstich von Valck	32
Im Dienst der Frau Venus. Holländischer Kupferstich nach J. Saenredam. Um 1680	40
Amynte beim Aufstehen. Anonymer französischer Kupferstich. Um 1750	48
Ungeniert. Französischer Schabstich von Huet. 1780	56
„Des Weibes Leib ist ein Gedicht" — aber nicht immer. Von Thomas Rowlandson. 1784	64
Kindliche Spiele. Kupferstich nach einem Bild von de Coypel. Um 1770	72
Verliebte Gedanken. Kupferstich von Boilly	80
Willst Du mir nicht ein wenig helfen? . . . Deutsche Lithographie. 1840	88
Die beiden Freundinnen. Von Félicien Rops. 1885	96
Maskerade. Zeichnung von M. Dudovich	104
Ein hinterlistiger Überfall. Kupferstich von J. Avril nach Rubens	112
Der verliebte Alte. Schabstich nach Rembrandt	120
Die verführerische Kurtisane. Anonymes holländisches Gemälde. Um 1700	128
Das verliebte Schäferpaar. Holländischer Schabstich von Jan Verkolje	136
Das Matrosenliebchen an Bord. Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1789	144
Der Pater Paul und die blauäugige Nonne von St. Katharina. Englischer Schabstich. 1770	152
Die Mahlzeit des Studenten. Anonymer englischer Kupferstich. 1803	160
Symptome der Heiligkeit. Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1801	168
Im Chambre séparée. Farbige Lithographie von L. Kainer. 1913	176
Das galante Anerbieten. Englischer Schabstich nach einem Gemälde von J. Hoppner. 1788	184

neben Seite

Am Morgen. Französischer Kupferstich von N. F. Regnault. Um 1780 192
In süßen Erinnerungen schwelgend. Französischer Schabstich von Vidal. 1775 . . . 200
Die gestörte Ruhe. Französischer Schabstich von Vidal. 1775 200
Die Sehnsüchtige. Lithographie von G. Doré. 1860 208
Leda. Holzgeschnitzte Schranktür. 16. Jahrhundert 224
In Erwartung des Vergnügens. Französischer Kupferstich nach einem Gemälde v. A. Carracci. 1781 232
Jo und die Wolke. Französischer Kupfer v. Monnet. 1780 240
Jo. Französischer Kupferstich von A. Chaponnier nach einem Gemälde von Regnault. 1805 . 248
Jupiter und Danaë. Französischer Kupferstich von Cazenave. Um 1805 256
Die entrüstete Herrin. Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1789 264
Die schlummernde Wollust. Französischer Kupferstich von Mallet. 1805 272
Süßes Nichtstun. Französische Lithographie. Um 1850 280
Die verbotene Frucht. Französische Lithographie nach einem Gemälde von Linder. Um 1853 288
Flaue Saison. Zeichnung von Ernst Heilemann 296
Ländliche Scherze in Irland. Englischer Kupferstich von Thomas Rowlandson. 1812 . . 304
Belinde. Gestochen von Dickinson nach einem Gemälde von Peters 312
Die schöne Hirtin. Holländischer Schabstich nach einem Gemälde von Peter Paul Rubens . 320
Die Neugierigen. Französischer Farbstich von Thouvenin nach einem Bild von Caresme. 1780 336
Der neugierige Scherenschleifer. Anonyme französische Lithographie. 1819 344
Die Preisgekrönte. Französische Radierung von Henry Detouche. 1906 352
Der Antrag. Englische Karikatur von Marcks. 1795 360
„Mit solchen Beinen . . . . .“ Anonyme Berliner Lithographie. Um 1845 368
Karnevalsplakat von F. v. Reznicek 376
Widmung einer epischen Dichtung. Französischer Kupferstich von A. F. Dennel nach einem Gemälde von P. A. Wille. Um 1775 392
König Kandaules zeigt sein Weib. Gemälde von Jakob Jordaens 400
Schlummernde Venus. Französischer Kupferstich nach einem Bild von Regnault. 1800 . . 408
Tscherkessische Ware. Deutscher Kupferstich von J. H. Ramberg. 1799 416

*

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort . . . . . V–VII

Einleitung. Bildprogramm und Bildeinteilung 1–4

Erster Teil

I. Das zeitliche Problem in der Kunst 7–22
Die historisch-ökonomische Basis der Kunst 9
Die ideologischen Trugschlüsse 16

II. Die physiologischen Triebkräfte der künstlerischen Produktion . 23–106
Die Entstehung der Idee zu diesem Buch 23
Die Hemmnisse der Sexualforschung 26
Die Bedeutung der modernen Psychologie 34
Die wichtigsten neueren Erkenntnisse der Sexualwissenschaft 37

Seite

Der Auto-Erotismus 41
Die erotischen Ur-Instinkte des Menschen 57
Das individuelle erotische Gepräge 74
Das individuelle Liebesziel 94

III. Die Umformung des Physischen ins Psychische 107–184
Der Sublimierungsprozeß der Triebwelt 107
Der künstlerische Sublimierungsprozeß 120
Die individuelle künstlerische Note 142
Die Grenzen des künstlerischen Vermögens 158
Welche Elemente formen den Künstler? 165
Von der Schaffenskraft zum Schaffensdrang 182

IV. Die Entlarvung durch das Kunstwerk 185–216
Einzelbeispiele 190
Die Konstruktion des Ideal-Ichs 204
Der Wahrheitswert des Kunstwerks 206

Zweiter Teil

Allgemeines 217–220

V. Avant, Pendant und Après 221–300
Avant 221
Die bekleidete Nacktheit 225
Am Rande des Bettes 240
Die Liebe in Aktion 241
Pendant 255
Das Crescendo in der Liebe 260
Die lesbische Liebe 271
Die weibliche Sodomie 274
Der weibliche Orgasmus 276
Der Kuß 280
Die Orgie 283
Après 293

VI. Phallische und cunnische Phantasien 301–312

VII. Sehen-wollen und Gesehen-werden-wollen 313–352
Der Voyeur 316
Die Voyeuse 320
Der Exhibitionismus 323
Der männliche Exhibitionist 329
Der weibliche Exhibitionist 341

VIII. Das Szepter 353–383
Der Fuß-, Schuh- und Beinfetischismus in der Kunst 356
Der Sadismus in der Kunst 373
Sadismus und Satire 377
Der Masochismus in der Kunst 380

IX. Der Blasbalg des Teufels 384–401

X. Das zweite Gesicht 402–424
Der Kallipygos-Kultus 402
Der Flagellantismus 418
Die Anal-Erotik 422

XI. Das Geheimnis des künstlerischen Erfolges 425–432

*

Druck von Hesse & Becker in Leipzig
Einband von E. A. Enders in Leipzig

9HB24828

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00643 1551